

ISSN 0208—2551

3—4'2002

МАСТАЦТВА





Сяргей Кірушчанка. Чырвоная рама для чорнага пейзажа. Алей, 2001. 120x220.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

МАСТАЦТВА

№ 3–4 (231–232)
сакавік–красавік 2002

Выдаецца са студзеня 1983 года

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак рэдакцыйна-выдавецкай установы «Культура і мастацтва» № 3015201720010 у Цэнтральным аддзяленні ў г. Мінску АТТ «Белінвестбанка» ў г.Мінску, код 493 (часопіс «Мастацтва»).

Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «Культура і мастацтва» Міністэрства інфармацыі Рэспублікі Беларусь.

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com

Тэхнічная падтрымка старонкі
доступно на iba MEDIA www.ibamedia.com

Наш E-mail: mastatstva@tut.by

На першай старонцы вокладкі: Сцэна са спектакля «Чароўная зброя Кэндзо» па п'есе М.Супоніна ў Беларускім тэатры «Лялька».

З'ява ў харавым мастацтве

Дзяржаўнаму акадэмічнаму хору імя Г.Цітовіча — 50

Валянціна ЧАРНЯК

Беларуская народная песня... Колькі цеплыні і хвалявання, шчодрасці, задушэўнасці і трапятлівасці ў яе гучанні! А чароўныя харэаграфічныя кампазіцыі, прасякнутыя народным каларытам, яркай тэатральнасцю, дзе паядноўваюцца зіхатлівасць і лірычнасць! А высокапрафесійнае аркестравае суправаджэнне!.. Маляўнічыя ўражанні вось ужо 50 гадоў дорыць нам народны хор, ля вытокаў якога стаяў Генадзь Іванавіч Цітовіч, цудоўны харавы дырыжор, музыказнаўца і этнограф.

Калектыў гэты заснаваны ў 1952 годзе. Менавіта тады ў яго былі запрошаны лепшыя спевакі Палескага народнага хору, а таксама таленавітыя выканаўцы фальклорных самадзейных калектываў рэспублікі. У танцавальную групу ўвайшлі выпускнікі Мінскага харэаграфічнага вучылішча, а ў аркестравую — выпускнікі Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі. Г.Цітовіч аддаў калектыву больш за дваццаць гадоў, а потым даверыў яго маладому і таленавітаму дырыжору М.Дрынеўскаму, бо ўбачыў у ім музыканта, які ведае і любіць беларускую народную песню і паэзію. І не памыліўся. Міхась Паўлавіч здолеў не толькі захаваць, але і развіць тыя традыцыі, якія былі закладзены Генадзем Іванавічам.

Сённяшні дзень Дзяржаўнага акадэмічнага народнага хору імя Г.Цітовіча — гэта разнастайныя па тэматыцы, жанрах і стылях народныя песні, танцы і аркестравая музыка. Гэта арыгінальныя творы беларускіх кампазітараў-класікаў У.Алоўнікава, І.Кузняцова, Ю.Семянякі і кампазітараў наступнага пакалення — І.Лучанка, Л.Захлеўнага, Э.Наско, В.Кузняцова і многіх іншых. Кожная новая сустрэча з гэтым калектывам уражвае найвышэйшым майстэрствам і адточанасцю праграм, якія выконваюцца.

...Скончаны канцэрт. Гулкая цішыня ахінае залу філармоніі. Але не мінае пачуццё шчаслівай далучанасці — мажлівасці дакрануцца да толькі што створанага цуду. Зноў у гучанні хору вабілі пластычная гнуткасць рытму і вывераная дакладнасць інтанацыі, а дасканаласць ансамблевага майстэрства спалучалася з дзівосным каларыстычным багаццем тэмбравай палітры.

Канцэрты гэтага калектыву пад кіраўніцтвам М.Дрынеўскага зрабіліся добрай традыцыяй і значнай з'явай у харавым мастацтве Беларусі. Кожны год, у лістападзе, у межах фестывалю «Беларуская музычная восень» у сталіцу з'язджаюцца многія прыхільнікі харавой музыкі з усёй рэспублікі, каб зноў сустрэцца з любімым калектывам.

Так, першае аддзяленне лістападаўскага канцэрта — «Беларускае вяселле» (музыка В.Кузняцова) — узнаўляла абрад па матывах вясельных песень Палесся і Паазер'я ў запісе вядомага этнамузыколага Зінаіды Мажэйкі. Гэта своеасаблівае тэатральнае дзейства, дзе ў фальклорнай кампазіцыі аб'ядналіся пятнаццаць найбольш яркіх узораў вясельных песень двух рэгіёнаў, розных па сваёй будове, характару. Яны, прасякнутыя нацыянальным духам беларускага вяселля, вабяць самабытнай выразнасцю. У шматчасткавай кампазіцыі чаргуюцца сольныя нумары, дыялагічныя жанравыя сцэнкі. Рэльефнасці вобразаў спрыяе апора на канкрэтныя песні вясельнага дзейства.

Колькі могуць нам расказаць народныя песні! У старажытнасці бяруць свой пачатак народныя мелодыі. З неверагоднай далечыні льюцца гукі вясельных хароў «Маладая галосіць» (сола Н.Чараднічэнкі), «Як запаляць свечкі», «Як маладую прывезлі ў дом жаніха» — хароў, якім сапраўды не адна сотня гадоў. У выкананні калектыву хары «Маладая збіраецца ў дарогу» (саліст В.Міналькін), «Як сваты едуць», «Як гоняць сватоў» (жартоўны) нібы зрокава існуюць. Ажываюць героі, рэальнымі, амаль канкрэтнымі робяцца вобразы. У абрадзе-дзействе «Беларускае вяселле» спевы хору ўражваюць гнуткасцю тэмбрава-каларыстычных нюансаў, кантрастнасцю эмацыянальнага стану, чысцінёй акапэльнага гучання. Варта адзначыць цудоўнае майстэрства салістаў — заслужанай артысткі Беларусі Ніны Чараднічэнкі і Валянціны Крыловіч, якім уласціва незвычайная філіграннасць вакальнай тэхнікі, бездакорнае валоданне штрыхамі і артыстызм у перадачы настрою і вобраза кожнага твора, які выконваецца.





«Святы Божа» (музыка М.Куліковіча) — іншыя вобраз, стыль, іншыя манера выканання, фарбы гуку. І зноў хор дэманструе ўласную універсальнасць.

У кожным канцэртным выступленні Народнага хору прымае ўдзел танцавальная і аркестравая групы. У гэты вечар былі выкананы дзве разгорнутыя маляўнічыя вакальна-харэаграфічныя кампазіцыі ў выкананні хору, танцавальнай групы і аркестра — «Руская субацея» і «Мяцеліца», якія былі своеасаблівым абрамленнем другога аддзялення. Калектыў часта выкарыстоўвае традыцыйную форму святочнага гуляння для стварэння дынамічных сцэнічных палотнаў, дзе інструментальная музыка пераплятаецца з танцамі і спевамі. Яркія касцюмы, віртуозная харэаграфічная тэхніка і майстэрства танцавальнай групы, высокапрафесійная ігра аркестра ў спалучэнні з выразнымі і зладжанымі спевамі харыстаў стварылі ўражанне сапраўднага свята народнага мастацтва.

У другім аддзяленні прагучала харавая музыка розных аўтараў і стыляў. Мы пачулі прэм'ернае выкананне двух твораў — «Сляза вялікага Адама» (музыка Э.Наско на верш П.Ліпая) і «Бяжыць мая рэчка» (музыка Л.Захлеўнага на верш У.Карызны, апрацоўка для хору В.Шыкаўца). У беларускай песні-баладзе «Не сячы мяне, Ясю» (апрацоўка М.Дрынеўскага) дырыжор імкнуўся да вытанчанай дэталізаванай інтэрпрэтацыі шырока вядомай песні. У выкананні хору і салісткі Н.Конюх гэты твор прагучаў ярка, насычана, ён уражваў бездакорнай чысцінёй інтанацый і унісонным гучаннем партый, гнуткай і рэльефнай дынамікай і фразіроўкай. А ўслед за ім гучыць

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва М.Дрынеўскага.



Харавая, танцавальная і аркестравая групы калектыву.

Дзяржаўны акадэмічны народны хор імя Г.Цітовіча. Падчас аднаго з канцэртаў.

Прэміі — самым таленавітым

Таццяна ФЁДАРАВА









Вольга Гайко ў партыі Жар-птушкі ў аднайменным балеце (Іван-царэвіч — У.Далгіх).

Юрый Траян у партыі Альберта (балет «Жызэль»). Жызэль — Л.Бржазоўская.

Вольга Гайко ў партыі Медоры (балет «Карсар»).

У партыі прынцэсы Аўроры (балет «Спячая красуня»).





На пачатку снежня мінулага года ў Нацыянальным акадэмічным тэатры балета Беларусі прайшла ўрачыстая цырымонія ўручэння балетных прэмій, заснаваных вядомай кампаніяй «Філіп Морыс». Прэмія ўручалася ў пяты раз. У мінулыя гады ўладальнікамі аналагічных прэмій сталі такія салісты беларускага балета, як Кацярына Фадзеева, Руслан Мінін, Аляксей Турко, Ігар Сядзько.

У 2001 годзе, як і ў папярэднім, прэміі прысуджаліся ў дзвюх намінацыях — «Філіп Морыс дэбют» (лепшаму маладому артысту, які найбольш ярка праявіў сябе на працягу апошняга сезона) і ў «Жыццё ў мастацтве» (ветэранам сцэны, якія ўнеслі вялікі ўклад у стварэнне мастацкіх традыцый). Журы на чале з В.Елізар'евым, у якое ўваходзілі прафесар Ю.Чурко, балерыны Л.Бржазоўская і Т.Яршова, кінарэжысёр В.Шавялевіч, аднадушна прысудзіла прэмію «Філіп Морыс дэбют» маладой, незвычайна яркай і таленавітай артыстцы Вользе Гайко.

За чатыры гады, што прайшлі пасля заканчэння Беларускай харэаграфічнай вучэльні, яна паспела заняць становішча адной з вядучых артыстак трупы. Паспела станцаваць многія вядучыя партыі ў рэпертуары тэатра — Адэту-Адылію ў «Лебядзіным возеры», Кітры ў «Дон-Кіхоце», Эсмеральду і Жар-птушку ў аднайменных балетах. А на працягу папярэдняга сезона падрыхтавала і выканала такія значныя ролі, як Кармэн у «Кармэн-сюіце», Рагнеда ў «Страсцях», Аўрора ў «Спячай красуні».

Другая прэмія — у намінацыі «Жыццё ў мастацтве» — была ўручана вядомаму танцоўшчыку, народнаму артысту Беларусі Юрыю Траяну, які выканаў на сцэне тэатра многія вядучыя партыі, а цяпер перадае свой сцэнічны вопыт маладым артыстам.

Фота Васіля Майсяёнка, Віктара Драчова і з музея тэатра.



Граф Вішанька — Ю.Траян (балет «Чыпаліна»).

Юрый Траян у партыі Хазэ (Балет «Кармэн-сюіта).

Урачыстая цырымонія ўручэння прэмій. Злева направа: В.Елізар'еў, Ю.Траян, В.Гайко, В.Альхімовіч, прадстаўнік фірмы «Філіп Морыс».

Светам рухае гульня...

Уладзімір МАЛЬЦАЎ



Карціны развесілі. Марыянеткі паторгаліся на металічных лесках і, нарэшце, уціхамірыліся. Яна засталася адна. Да адкрыцця выставы подпісы пад лялькамі зрабіць забыліся або проста не паспелі. Наглядчыцы музея ніхто нічога не паказаў і не растлумачыў. Ды толькі тэатральная раскоша — моцны магніт. Злучыўшы ручкі кавалеру і даме, яна павярнула іх тварам у твар, палюбавалася шчаслівай парачкай і адышла. Адвольна перамяшчаючы персанажаў розных спектакляў, што выпадкова апынуліся побач, яна ўсталявала паміж імі «родналасныя сувязі» і зрабіла героямі ўласных гісторый, якімі пасля заслухоўваліся наведвальнікі. Калі подпісы, нарэшце, зрабілі, ёй яны ўжо былі зусім непатрэбныя. Яна ўсё пра ўсіх ведала.

Яна адчула сябе сапраўднай гаспадыняй лялечнага дома. Наведвальнікаў строга папярэджвала, што экспанаты рукамі кранаць нельга, а сама патузала ўсе ніткі, вывучыла ўсе прыхаваныя механізмы-рухавікі, дазналася пра ўсе іх патаемныя сакрэты. На пачатку экскурсіі яна незаўважна ўключала вялізную механічную машыну з мноствам рухомых фігур і пэўную частку захапленя наведвальнікаў адносіла да сябе. А пад канец выступала са сваім уласным нумарам: жудасны шкілет на сцяне ад яе дотыку ажываў, рабіў «ам» і махаў на развітанне ручкай. Так сталася, што летась у асобе наглядчыцы Мінскай мастацкай галерэі віцебскія мастакі з Беларускага тэатра «Лялька» Алесь і Ганна Сідаравы знайшлі ідэальнага гледача, на якога і разлічаны іх тэатр. Яны абудзілі ў ёй і «непасрэднае дзіцяня», і «творцу».

«Брэменскія музыкі» па п'есе В.Ліванава, Ю.Энціна. Сцэны са спектакля.

Творчасць — яшчэ не мастацтва і не майстэрства. Але ж ні тое ні другое без яе немагчымыя. Творчасць заўсёды пачынаецца з далучэння да сябе навакольнага свету, змены яго па ўласнаму жаданню, ператтлумачвання агульнапрынятага.

Гарэзнік дражніўся і з ўсяе сілы выцягваў скураны язык. Тоненькімі ручаняткамі прымушаў рухацца свет: анёл пачынаў біць кувалдай па воблачку, каханкі — цалавацца, а ў акенцы замка-вежы з'явіліся Грузін з шабляй і Смерць з касой. Гарэзнік ставіў увесь свет дагары нагамі і падпарадкоўваў яго сваім жаданням. Механічная машына, прыдуманая і зробленая Алесем Сідаравым, — гэта і кпліва-іранічная дэманстрацыя вынаходніцтва «адвечнага рухавіка», і разгадка яго таямніцы. Светам рухае гульня, а гулец — заўсёды цэнтр светабудовы. Творца пачынаецца з гульні з каралевай цацак — лялькай. З ёю ўпершыню чалавек далучаецца да жыцця, праз яе спасцігае і дастасоўвае да сябе свет, з ёю ратуецца ад адзіноты. У лялькку



чалавек удыхае ўласныя эмоцыі, саграваючы прастору наўкол сябе. Зразумела, у розных руках яна па-рознаму «гаворыць».

...Лялек Сідаравых хочацца абхапіць, прыціснуць да сябе, насіць, не адпускаць. Класці іх спаць або паіць гарбатай — занятак надта сумны, яны створаныя для нечага іншага. Зазіраючы ў велізарныя вочы персанажаў "Зорнага хлопчыка" А. Уайльда, можна падзяліцца з імі сваім смуткам і сумненнямі. Нячысцікаў з "Загубленай душы" Я.Баршчэўскага немагчыма перавыхаваць, яны непаслухмяныя. Колькі ні прычэсвай Рудога Д'ябла, усё роўна валасы дуба стануць. Колькі ні крытыкуй Пачвару падземнага царства з каралам на галаве і агрэсцінкамі цыцачак на вяровачках, яе ўпэўненасць ва ўласнай чароўнасці непахісная.

Апошнім часам у мастакоў стала модным майстраваць шыкоўных, вабных лялек, якім наканавана ўпрыгожваць інтэр'еры, лашчыць вока наведвальнікаў музеяў. Такія лялькі быццам ніколі не пакідаюць свае скрыні, яны нямыя, халодныя статуэткі. У Сідаравых лялькі з цесных скрыняў бягуць, просяцца ў сцэнарнае жыццё. Гэта гульнёвыя, характарныя, функцыянальныя лялькі. Яны мусяць існаваць, рухацца. Таму часцей за ўсё пры іх стварэнні мастакі выкарыстоўваюць сіцылійскую марыянетку, якая здатная імітаваць чалавечыя жэсты і рэалізоўваць сябе ў прасторы.

Зробленую імі лялькку ніколі не кінеш, не падымецца рука адкруціць ёй галаву ці нагу. Мастакі вучаць любіць цацку. Выхаваўчыя, пазнавальныя і творчыя функцыі спрацоўваюць імгненна і разам. Варта толькі ўзяць іх лялькку ў рукі, і яна ўжо дыктуе «свае» правілы абыходжання. Акцёр тэатра Алег Рыхтэр неяк зазначаў: «Мы атрымліваем ад Сідаравых лялькі, кожная з якіх — ужо твор мастацтва, і таму адчуваем велізарную адказнасць. З гэтым творам мастацтва трэба працаваць, ствараць спектакль, быць, нарэшце, на ўзроўні лялькі». Сідаравы вядуць за сабой тэатр. Якім майстэрствам і якой фантазіяй трэба валодаць, каб праз дзесяць гадоў сумеснай працы выклікаць у акцёрскай трупы такія трапяткія пачуцці!

Без Сідаравых не было б, канешне, такой беларускай «Лялькі». Яе поспех на шматлікіх міжнародных фестывалях і гастрольных турнэ (а па ліку іх гэтаму калектыву няма роўных у Беларусі) шмат у чым прадвызначылі менавіта гэтыя мастакі. Але, па праўдзе кажучы, і Сідаравым пашанцавала. Стваральнік віцебскага лялечнага тэатра, яго мастацкі кіраўнік Віктар Клімчук адкрыў ім тую жыццёвую нішу, тую прастору, пра якую маглі б, відаць, марыць многія.

Віктар Клімчук будуе дзіцячы тэатр, шчыра мяркуючы, што лялечнае мастацтва прызначанае найперш для маленькіх гледачоў. Іх заслуга ў тым, што прыводзяць з сабой бацькоў, робяць гэты від мастацтва цікавым дарослым і такім чынам узбагачаюць іх. Творчае крэда рэжысёра — пазбягаць самапаўтораў, працаваць у розных стылістыцы, жанрах, кірунках. Клімчук — інтуіт. Але Сідаравы здатныя прыслухацца да яго, угадаць, развіць ягонае бачанне, даверыцца яму, каб пасля ўвасобіць яго ў дакладных і ўражальных формах.

Гледзячы на эскізы Ганны Сідаравай да спектакляў, разумееш, што яна магла б стаць цудоўным аўтарам кніжных ілюстрацый або маляванага мультфільма. Яе эскізы да «Іванавага шчасця» А. Дыбчы, здаецца, без усялякіх змен могуць быць перанесены ў іншыя віды мастацтва, — стаць кніжнай графікай або ажыць у мультфільме. Яе сплеценым у тэхніцы макрамэ касцюмам да спектакля «Ладдзя Роспачы» па У.Караткевічу могуць пазайздросціць сучасныя куцюр'е.



Дачка Сідаравых Маша, мастак-пачатковец, піша вершы, кароткія і сумныя, як японскія хаку. Яна імкнецца ў іншы від мастацтва — у паэзію. Раўнапраўная ўдзельніца сямейнай выставы, яна паказала сваю мастацкую графіку. Работы лёгкія, як капронавы шалік, падкінуты ў паветра і асветлены сонцам. Сюжэты і настрой карцін прымушаюць успомніць «Вожыка ў тумане» Ю.Нарштэйна.

Абедзве жанчыны — выдатныя каларысткі, рукадзельніцы. Як заўважыў адзін спецыяліст, яны «ледзь датыкаюцца кісцячкай да паперы: лёгкі мазок — дачыненне».

Алесь Сідараў — нібыта цесляр-рэзчык, інжынер-механік. Яму неабходныя фізічныя намаганні. Таму і твары ў ягоных лялек — выразаныя, рэльефныя, а не яйкападобны расфарбаваныя авал. Нават калі яны з пап'е-машэ, напачатку адлітыя ў гіпсе. «Ручны» характар ягонай працы найбольш выяўлены ў драўлянай разьбе, у дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Пошукамі магчымасцей фактуры, дэкаратыўнымі або сюжэтнымі матывамі ягоная дэкаратыўна-прыкладная творчасць звязаная з тэатральнымі работамі, хоць даўно ўжо адпачкавалася



Лялькі Ганны і Алеся Сідаравых.

ў самастойную, аўтаномную сферу дзейнасці. Знакамітая калекцыя ягоных выразаных анёлаў упрыгожвае фае Віцебскага тэатра.

У першым сваім спектаклі для Беларускай «Лялькі» «Папялушка» (1991) мастакі ўвасобілі мары школьніц, якія малююць белыя карэты, прынцэс з асінымі таліямі, светлымі локанамі і доўгімі вейкамі. Папяровыя коні неслі вытанчаны экіпаж у казку.

З тае пары кожны спектакль для Сідаравых — увасабленне ўяўленняў пра ідэальнае хараство, баль мары і фантазіі. Яны не адразу дазволілі сабе «знізіць планку» свайго бліскучага дэбюту. Тэатр для іх — гэта цуд, а калі няма цуду — гэта ўжо не тэатр. І таму спектаклі, зробленыя імі, можна параўнаць хіба што толькі са скрыняй фокусніка: ніколі не ведаеш, што будзе, — выпырхне птушка або выкаціцца «распілаваная» жанчына. Феерверк фарбаў і асляпляльных эфектаў.

Ганна і Алесь Сідаравы — выхаванцы Ленінградскага тэатральнага інстытута. Яны засвойвалі асновы тэатральнага мастацтва ў 1980-ыя, калі савецкі лялечны тэатр адыходзіў ад спектакляў, што ілюстравалі сюжэт. У цане быў самабытны мастацкі свет казкі. Лялечнікі імкнуліся размаўляць з дзецьмі на іх мове. Тэатральныя вобразы спалучаліся з псіхалогіяй і асацыятыўным мысленнем дзіцяці, ягонымі ўяўленнямі і жаданнямі. Гэтых прынцыпаў Сідаравы прытрымліваюцца заўсёды.

У Ганны Сідаравай лялькі часта паралонавыя, тканінныя, пластмасавыя, нібыта знаёмыя з дзяцінства, як у спектаклях «О, якая дзівосная Панама!» па п'есе Яноша, ці «Дапытлівы слонік» паводле Р. Кіплінга. Але ж тыповаму, пастаўленаму на канвеер, яна заўжды надае індывідуальную непаўторнасць і новую характарнасць. Памятаю, як у «Дапытлівым слоніку» яна перастварыла нават кепска зробленую на фабрыцы цацку. А там шылі-шылі малпачку, ды атрымалася нешта незразумелае, падобнае ці то на сабаку, ці то на ільва. Прызналі яе вытворчым бракам. Ды ў спектаклі дзейнічала малпа безгустоўная і нахабная, якая імкнулася над усімі ўладарыць. Не бывае кепскіх лялек...

В.Клімчук меў рацыю, калі прапанаваў Ганне аформіць японскую казку «Чароўная зброя Кэндзо». Яна адчула і здолела ўвасобіць у спектаклі самаахвярнасць герояў японскай казкі, якія аддаюць адно аднаму Маладосць, Час свайго жыцця, само Жыццё і набываюць гармонію з прыродай і сабой. Твары нагадваюць выцягнутую марскую гальку і ажыўленыя лёгкім дотыкам пэндзля касцяныя далоні доўгіх рук — накшталт марскіх ракавінак. Жабрацтва казачных герояў перадаецца фактурай праржджаных нітак: зношанае да дзірак ружовае кімано ў Юкіко, латаныя, як дах бядняцкіх халуп, штаны Кэндзо.

Карнавальныя маскі японскіх святаў (марскі цар і ягоная дачка ў гірляндах белых пялёсткаў), дрэвы для чайнай цырымоніі, дываны з драконамі, сцэны ўсходніх адзінаборстваў ствараюць фантастычны стылізаваны свет японскай культуры, далучаюць да яе незвычайнай экзотыкі.

У сваіх спектаклях мастакі выкарыстоўваюць разнастайныя тыпы лялек, маскі, касцюмаванага акцёра. Мастацкая думка рэалізуецца па розных каналах, шматмерна, на скрыжаванні розных сістэм лялечнага тэатра, абжываючы ўсе кропкі сцэнічнай прасторы. У кожным спектаклі Сідаравы імкнуцца ўсталяваць некалькі іграваых пляцовак для лялек, акрэсліць магчымую траекторыю іх палётаў у прасторы і пралічыць магчымыя кропкі пад'ёму «ад зямлі». У снах або ў фантазіях разнастайныя падзеі не чаргуюцца, а існуюць адначасова, раскрываюцца адно ў адным, адно праз адно. Чалавек пазбаўляецца сілы зямнога прыцягнення, постаці — важкасці. Модуль лялькі і мера ўмоўнасці лялечнага тэатра дазваляюць шматкроць павялічыць хуткасць руху персанажаў у прасторы і дамагацца літаральнай рэалізацыі моўных метафар. Сідаравы гэтыя ўласцівасці лялечнага тэатра выкарыстоўваюць максімальна. На спектаклях ствараецца ўражанне, што прастора сцэны з існуючымі на ёй лялькамі і дэкарацыямі «пульсуе», імгненна змяняецца, нават тады, калі на працягу ўсяго спектакля выкарыстоўваецца адзіная дэкарацыйная ўстаноўка.

Мастакі імкнуцца пабудаваць такі сцэнічны сусвет, у якім рухомая дэкарацыя раўнацэнная лялькі, а не з'яўляецца толькі маляўнічым фонам для яе. У спектаклі «Загубленая душа» (рэжысёр А. Жугжда) дэкарацыя таксама становіцца персанажам. Адаліскі, якія на пачатку спектакля здаваліся намаляванымі на дэкаратыўным задніку, сыходзяць з яго і пачынаюць танчыць. Маляваны заднік спачатку асвятляецца так, што здаецца плоскаснай карцінай, а пасля нечакана набывае аб'ём, становіцца замкнёнай архітэктурнай прасторай залы, у якой балююць здані. Пераход плоскасці ў аб'ём выкарыстоўваецца як прыём для стварэння фантасмагорыі.

У «Брэменскіх музыках» Сідаравы разам з рэжысёрам В.Клімчуком знаходзяць прынцыпова новыя сувязі між лялькамі і касцюмаванымі акцёрамі. Касцюмаваны акцёр нібы дубліруе ляльку і нават знешне падобны да яе. Персанаж-акцёр і лялька ў ягоных руках «перадражніваюць» і дапамагаюць адзін аднаму, спаборнічаюць у выразнасці. Для кожнай лялькі-персанажа робіцца некалькі дубляў, што стварае дадатковыя магчымасці для ігры аб'ёмамі і планамі. Ад акцёра ў спектаклі патрабуюцца і майстэрства лялечніка, і ўменне драматычнага акцёра, і спецыфічны драматычна-лялечны вопыт, і самаіронія над гэтымі агульнымі гульнямі. Дуэт А.Сідарава і В.Клімчука, мастака і рэжысёра, у гэтым спектаклі выдатны.

Дзякуючы інтэнсіўным пошукам на памежжы разнастайных тэатральных і стылявых сістэм, дзіцячы тэатр, наіўна-рэчавая, літаральная «Лялька» ставіць складаныя філасофскія творы. Афармляючы «Ладдзю Роспачы», А.Сідараў стварае ўласны мастацкі свет, у які ўваходзяць знакавыя элементы беларускага побыту.

На выставе ў Галерэі мастацтва А.Сідараў паказаў станковую працу «Зямля пад белымі крыламі». Велізарныя буслы ляцяць над выпаленай зямлёй. Жывапіс зроблены пад уплывам У.Караткевіча, гэта своеасаблівыя развагі пра будучы спектакль. Родны край — смутак, мяхі ды салома, магілы ды вой-









«Ладдзя Роспачы» паводле У.Караткевіча. Г.Сцепанец (Смерць), Н.Гайдук (Бярозка).

Лялькі Ганны і Алеся Сідаравых.

«Ладдзя Роспачы» паводле У.Караткевіча. Г.Сцепанец (Смерць), Ю.Сяменчанка (Выліваха), Н.Гайдук (Бярозка).

ны. І буслы, што нясуць адраджэнне краю, утыканаму крыжамі. Разуменне Беларусі як кутка зямлі, па якой гуляе смерць і на якой абуджаецца жыццё.

Вобраз роднага краю ў спектаклі — зялёная выспа з людзьмі, якіх штораз забірае Смерць. Адна з першых мізансцэн спектакля — вялізныя птушкі над узгоркам — на імгненне працытуе карціну. Маленькія пальчатковыя лялькі павольна рухаюцца на выспе-шырме. У сцэне на Ладдзі Роспачы рух амаль замірае, механізуецца. Ствараецца эфект спыненага часу. Абыякавасць да будучыні. Здаецца, жыццё вось-вось спыніцца, скончыцца назаўжды. Магутны эфект уздзеяння дасягаецца надзвычай лаканічнымі сродкамі, рэзкай зменай тыпаў тэатра — пальчатковых лялек на рэчы, выразаныя дошкі. Выспа з царкаўкай пераварочваецца дагары нагамі, палаючыя свечкі за шклом акварыума — гэта развітанне з жыццём.







«Ладдзя Роспачы» паводле У.Караткевіча. Г.Сцепанец (Бона), А.Рыхтэр (Вылівaха).

Лялькі Ганны і Алеся Сідаравых.

Спектакль «Ладдзя Роспачы» разварочваецца шэрагам абагульненых мастацкіх метафар, магутных пластычных вобразаў. У іх змястоўнае ўсё — і фактура матэрыялу, і рух, і колер. Жыццёвыя рэаліі пазнавальныя, іх сімвалічны , алегарычны сэнс зразумелы. Дзеючая лялька і «жывы» акцёр-персанаж, трансфармацыя дэкарацыі — усё становіцца часткай адзінага сцэнічнага вобраза — метафары.

Віцебскія мастакі Ганна і Алесь Сідаравы вядомыя ў нашай краіне і за яе межамі. Спектаклі, аформленыя імі, не раз станавіліся лаўрэатамі міжнародных фестываляў. Алесь Сідараў быў першым мастаком, узнагароджаным прэміяй імя І.Ушакова, ён атрымаў прэмію імя Л.Мазалеўскай. Гэты сямейны дуэт шмат у чым вызначае развіццё лялечнага тэатра ў краіне.

Пераклад з рускай мовы.
Фота А. Спрынчана і А. Хітрова.

Выстава «Zamak». Канцэптуальны парафраз

Міхась ЦЫБУЛЬСКІ

На працягу 2001 года ў Віцебску ў Літаратурным музеі і ў Мінску ў Музеі сучаснага мастацтва віцебскія мастакі Андрэй Духоўнікаў, Алег Захарэвіч, Сяргей Сотнікаў і Васіль Сарокін прэзентавалі дзве версіі сваёй выставы-праекта «Zamak». На наш погляд, абедзве былі вельмі цёпла ўспрынятыя гледачамі і мелі сапраўдны поспех.

Цэласнасці агульнай ідэі праекта «Zamak» зусім не парушыла тое, што ў Віцебску і Мінску ў экспазіцыях былі розныя творы. У кампазіцыях, прадстаўленых у версіях праекта «Zamak», немагчыма было не адчуць паэтыка-стылістычных алюзій сярэднявечча. Але гэта дзівосная і захапляльная эпоха, як і сама назва «Zamak», вызначалі не столькі тэматычны, колькі вобразна-канцэптуальны бок агульнай арганізацыі экспазіцый. Кожны раз «Zamak» паўставаў перад гледачом як своеасаблівая метафара абароненасці і замкнёнасці быцця чалавека ў свеце і разам з тым як сімвал волі, як шматмерная алегорыя неардынарнага індывідуальнага творчага свету кожнага з мастакоў. «Zamak» успрымаўся як прытулак і сапраўдная аўра для апантанай творчасцю асобы.

У экспазіцыях дзвюх версій выставы былі прадстаўлены графіка А.Духоўнікава, жывапіс А.Захарэвіча і В.Сарокіна, а таксама невялікія па памерах скульптурныя кампазіцыі С.Сотнікава. Арганічны ў сваіх пластычных эксперыментах з рознымі матэрыяламі — дрэвам, каменем, керамікай, металам, Сяргей Сотнікаў імкнецца да таго, каб эстэтыка формы найманцней выяўляла глыбіню і цэлас-



Сяргей Сотнікаў. Каралева. Дрэва, метал, 2000.



Алег Захарэвіч. Карнавал. Алей, 2000.



Васіль Сарокін. Задворкі. Алей, 2000.

Алег Захарэвіч. Каля варот. Алей, 2000.

Андрэй Духоўнікаў. Песні пра каханне. Змешаная тэхніка, 2000.

Андрэй Духоўнікаў. Нашэсце камедыянтаў. Змешаная тэхніка, 2000.

Сяргей Сотнікаў. Крыж. Камень, гліна, 2000. (Сімвал выставы «Zamak».)















насць вобраза. Не адмаўляючыся ад рэалістычных форм, творча пераасэнсоўваючы іх, ён стварае выразныя пластычныя канструкцыі.

Стрыманасць, амаль празрыстасць колеру, пэўная рамантычная ідэалізацыя вобразаў і нават вытанчаная манернасць уласцівыя жывапісным кампазіцыям Алега Захарэвіча. Вялікая роля ў кожным з яго твораў належыць асобным дэталям, элементам касцюма, антуражу, якія надаюць фантазійным вобразам адметную індывідуальнасць. Асабліва прыцягвае яго танальна багатая жывапісная прастора.

У графічных аркушах Андрэя Духоўнікава эмацыянальная адкрытасць і раскаванасць творчай манеры, своеасаблівы лінейны эксцэнтрызм у нечым нагадваюць інтэлектуальныя гульні з вобразамі. Гульні, якія і нараджаюць асаблівы і экспрэсіўны свет яго графічных піктаграм. У прасторы складана арганізаванага «павуціння» ліній і нараджаюцца вобразы мастака.

Камернасць жывапісных кампазіцый Васіля Сарокіна сугучная паэтыцы пейзажных матываў, якія выбірае мастак. Кантрасты насычаных колераў, вольная дынаміка жывапісных рытмаў, лёгкасць і падкрэсленая пластычнасць каларыстычнай мадэліроўкі спалучаюцца з імкненнем да рэалістычнага падабенства і канкрэтнасці ў перадачы прыродных і архітэктурных форм.

Сяргей Сотнікаў. Каралеўскі трон. Дрэва, метал, 2000.

Васіль Сарокін. Вясна ў старым горадзе. Алей, 2000.

Васіль Сарокін. Сядзіба на Спаскай. Алей, 2000.

Ці можна кіраваць музамі?

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ

Музы — стварэнні субтыльныя і рамантычныя. Настолькі, што ўявіць іх на пляцы падчас страявой падрыхтоўкі проста немагчыма. Тым часам асобныя функцыянеры, што маюць пэўнае дачыненне да мастацтва, раз-пораз змушаюць муз хадзіць строем. Малюнак, трэба сказаць, атрымліваецца неверагодны.

Нагодай для роздуму адносна кантактаў паміж арганізатарамі фестывальнага жыцця краіны і чыноўнікамі, якія курыруюць галіну мастацтва, зрабіліся два традыцыйныя музычныя фестывалі, на якіх летась давялося пабываць. Гэта — «Залаты шлягер» у Магілёве і «Рэнесанс гітары» ў Гомелі. Здавалася б, два фестывалі ў абласных цэнтрах маюць шмат агульнага з гледзішча прынцыпаў арганізацыі і нават міжнароднага прадстаўніцтва, хоць, канешне ж, «Залаты шлягер» куды больш маштабны і «зорны». Між тым калі фестываль у Магілёве ўсё больш ідэалагізуецца, забіваючы тым самым закладзеныя ў ім некалі шчырасць і непасрэднасць атмасферы, дык «Рэнесанс гітары», застаючыся фестывалем выключна музычным, паціху, спакваля набывае сапраўдны, а не раздзьмуты аўтарытэт.

«Залаты шлягер»: дысгармонія ад невуцтва

Ужо каторы год чуюцца выказванні, што гэты фестываль, маўляў, дарма паядае дзяржаўныя сродкі, якіх гэтак не хапае на тое і іншае, што ўласна мастацтва на ім адсутнічае, а замест яго фестывальныя сцэны аддадзены людзям, чый артыстычны век застаўся ў глыбокім мінулым. «Залаты шлягер» сапраўды ёсць за што крытыкаваць, але толькі не за ягоную канцэпцыю, якая насамрэч з'яўляецца арыгінальнай і надзвычай перспектыўнай нават у сэнсе «паядання» выдзеленых на яго грошай. Перспектыўнай таму, што гэты фестываль мае шанцы не толькі праядаць тое, чаго гэтак не хапае тым ці іншым, але і зарабляць грошы. Пры адной умове: калі арганізацыяй фестывалю будуць займацца абазнаныя ва ўсіх нюансах фестывальнага руху людзі, а не функцыянеры, адзіны клопат якіх — скласці пазней справаздачу пра паспяховае выкананне чарговага пункта з плана работы за адпаведны справаздачны перыяд.



Таццяна Глазунова, рэальная, хоць і не бясспрэчная пераможца конкурсу.

На апошнім фестывалі мяне ўвесь час не пакідала адчуванне, што нейкія не надта зразумелыя структуры робяць усё магчымае, каб гэты фестываль наогул перастаў існаваць. І гэта нягледзячы на штогоднія віншаванні гасцям і ўдзельнікам «Залатога шлягера» ад прэзыдэнта краіны, нягледзячы на тое, што фестываль набыў значны міжнародны аўтарытэт і ўключаны ў праграму асноўных мерапрыемстваў краін-удзельніц СНД у галіне культуры да 2005 года. Відавочна, што з кожным годам «Залаты шлягер» атрымлівае ўсё менш датацый. Здавалася б, тое павінна толькі падштурхваць аргкамітэт шукаць спосабы дзякуючы праграме здабываць дадатковае фінансаванне, зарабляць. І гэта разумеюць нібыта ўсе, аднак як толькі даходзіць да канкрэтных захадаў, адбываецца нешта зусім незразумелае.

Так, у праграме апошняга фестывалю былі два канцэрты, якія ягоны мастацкі кіраўнік Уладзімір Браілоўскі задумаў менавіта з мэтай зарабіць: сольны канцэрт касавай рок-групы «Чайф» і вечар гумару, не менш аншлагавы. Аншлаг сапраўды быў і там і там, аднак калі мне сказалі, што на абодва канцэрты колькасць запрашальных білетаў сягала ці не 70% ад агульнай, я спачатку не паверыў. Потым пераканаўся: у зале былі занятыя нават тыя нязручныя месцы, дзе заўсёды знаходзілася прэса. Нейкія разумнікі з аблвыканкама ці якой іншай гэтак жа абазнанай у шоу-бізнесе структуры наўмысна (паўтару яшчэ раз — знарок!) перакрылі «Залатому шлягеру» адну з дзейсных крыніц дадатковага фінансавання! Ці не таму бліжэй да канца фестывалю ягоны мастацкі кіраўнік Уладзімір Браілоўскі — такое ўражанне — ледзь не дэманстратыўна хадзіў без звыклага і неабходнага сотавага тэлефона. Ён у такой сітуацыі быў проста непатрэбны, бо за фестывальны штурвал ухапіліся іншыя «спецы». Прынамсі, праграму канцэрта закрыцця «Залатога шлягера», па чутках, складаў начальнік упраўлення культуры аблвыканкама Міхаіл Дарашкоў. І музы — стагналі. А што ім яшчэ заставалася рабіць, калі ў праграму аднаго канцэрта ўціснулі хор ветэранаў Узброеных Сіл, які з-за саліднага веку яўна не трапляў у фанаграму (хто, цікава, павінен сачыць за выкананнем загада Мінкульта аб забароне фанаграмы, тав. Дарашкоў?), і часам проста непрыстойнае шоу парадыста Аляксандра Пяскова. Ветэраны спявалі пад «фанеру», а ўдзельнікі вакальнай групы «Чысты голас», толькі прыехаўшы ў Магілёў, даведаліся, што ў праграме канцэрта, на які іх запрасілі, месца «Чыстаму голасу» ўжо няма. Хто прыдумаў, загадзя не папярэдзіўшы, што акрэдытаваныя на фестывалі журналісты павінны плаціць за гасцінічныя нумары? Але плацілі не ўсе. Магілёўскія «светлыя» галовы вырашылі, што з усіх роўных перад законам газет дзве — самыя роўныя, якім за пражыванне можна не плаціць. На якой падставе — здагадацца немагчыма.

Як ніколі, сціплай была летась рэкламная атрыбутыка фестывалю, як ніколі, было неразбярыхі з месцамі для прэсы, як ніколі, шмат расійскай мовы, быццам той фестываль адбываўся ў нейкім з абласных цэнтраў Расіі і за мэту ставіў прапаганду менавіта расійскай культуры. Хоць нельга не адзначыць, што гэтым разам праграма была, бадай, найбольш цікавая ды змястоўная, чым усе, за фестывальныя гады.

Напрыклад, канцэрт «Санкт-Пецярбург вітае "Залаты шлягер"». Арыгінальны, цёплы, нейкі нават утульны, калі не лічыць асобных паказальна-«фанерных» (на вялікі жаль — Эдзіта П'еха) ці недарэчных (яе ўнук) нумароў. Але ж «жывы» спеў Эдуарда Хіля з новымі аранжыроўкамі старых песень, выступленне Марыны Капуры і «Ленінградскага дыксіленда» гэты канцэрт яўна ўпрыгожылі. Гэткай жа прывабнай была праграма, складзеная з выступленняў прадстаўнікоў музычных дынастый. Традыцыйна моцнай была праграма «Рамансіяда», а вось канцэрт «Імёны, імёны» пакінуў у недаўменні: калі праграма будавалася на песнях, у назвах якіх былі мужчынскія ды жаночыя імёны, чаму салісты Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Беларусі не выканалі аніводнай беларускай песні?

Як заўжды, падчас фестывалю прайшоў і конкурс маладых выканаўцаў. На маю думку, ён стаў найбольш яскравай праявай таго, як журы маніпулюе вынікамі, выходзячы з чаго заўгодна, апрача мастацкіх крытэрыяў. Ужо тое, што Беларусь была прадстаўлена трыма канкурсантамі, уваходзіла ў супярэчнасць з рэгламентам конкурсу. У ім практычна штогод удзельнічаюць маладыя спевакі з Магілёва і, як правіла, займаюць высокія месцы. Пасля чаго назаўсёды знікаюць з поля зроку і прэсы, і спецыялістаў, што павінна наводзіць на думку пра іх у цэлым высмактаны з пальца патэнцыял. А паколькі ў конкурсе ўдзельнічала салістка Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Таццяна Глазунова, а старшынёй журы быў Міхаіл Фінберг, уся прэса была загадзя ўпэўнена ў тым, што ёй лаўрэацкае месца гарантавана. Спявала Таццяна вывучана, але ж без дастатковай нюансіроўкі, спрабуючы моцай голасу вырашыць усе задачы разам. Але яна, на жаль, часта пераходзіла проста на крык. У сэнсе вакальнага майстэрства ў конкурсе ўдзельнічалі куды больш цікавыя і ўмелыя за Глазунову спевакі — паляк Марыуш Шабан, узбечка Марварыд, літоўка Вікторыя Гечутэ. Але Гран-пры журы прысудзіла... Глазуновай! Хто адкрыта рагатаў, пачуўшы такое рашэнне, хто недаўменна паціскаў плячыма, але факт застаецца фактам: падобнае яўнае аніякага аўтарытэту конкурсу не прынесла.

Наогул, які можа быць аўтарытэт, калі журы здолела з 18 удзельнікаў конкурсу зрабіць лаўрэатамі роўна палову! Такога нідзе і ніколі бачыць не даводзілася... Вось вам і вага тым лаўрэацкім званням, вось іх кошт! Лішне казаць, што зробленых мастакамі Арцёмавымі крыштальных прызоў на ўсіх лаўрэатаў проста не хапіла.



Бісер Кіраў і вядучая фестывальных канцэртаў Ірына Смольская.

Само ўзнагароджанне пераможцаў конкурсу таксама нагадвала кепскі анекдот, бо арганізатары папрасілі прабачэння за тое, што канверты з грашовым эквівалентам прэміі ім уручаць пустымі, а грошы — крыху пазней. Ну калі вы не маеце грошай, нашто наогул конкурс пачынаць, каб потым гэтак прылюдна садзіцца ў лужу?! Ці і гэта было зроблена знарок з мэтай скампраметаваць «Залаты шлягер» у вачах міжнароднай грамадскасці і прэсы?

«Шлягер», канешне ж, пакідае спрэчныя ўражанні. Гасціннасць і адладжанасць работы прэс-цэнтра спалучаюцца ў Магілёве з тэндэнцыйнымі рашэннямі журы конкурсу, прыемныя сустрэчы і гутаркі з зоркамі эстрады мінулага — з не зусім вытлумачальнымі часам канцэртнымі праграмамі. Фестываль — я больш чым упэўнены — ужо дастаткова хутка мог бы выйсці калі не на поўную, дык на

даволі значную самаакупнасць, калі б ягонае развіццё не сабатажавалі мясцовыя дзеячы ад культуры, якія пра законы шоу-бізнесу маюць вельмі цьмянае ўяўленне.

«Рэнесанс гітары»: гармонія спакою

Гэты фестываль па атмасферы, мабыць, найбольш хатні з усіх беларускіх, на якіх даводзілася бываць. Ягоныя заснавальнікі — практычна такія ж, што і ў «Залатога шлягера», структуры, аднак абласныя чыноўнікі аніяк не ўмешваюцца ў ход фестывалю, таму што цалкам давяраюць вопыту і мясцовай філармоніі, і непасрэдных выканаўцаў фестывальнай праграмы. Гэта прыносіць выразны плён: фестываль яўна прагрэсіруе і па мастацкаму ўзроўню, і па арганізацыі, хоць, як і «Залаты шлягер», пакутуе ад недахопу фінансавання.

Тут, канешне ж, свае зоркі, напэўна, не менш яскравыя, чым зоркі эстрады, адно што іх вядомасць датычыцца цалкам іншай аўдыторыі. Вось чаму прысутнасць на фестывалі толькі маладога яшчэ расіяніна Дзмітрыя Іларыёнава ці яскравае шоу дуэта Уладзімір Угольнік — Таццяна Капянкова самі па сабе сведчаць пра ўзровень «Рэнесанса». Пры гэтым, нягледзячы на пэўную мастацкую лакальнасць, фестываль штогод здзяйсняе слухачоў менавіта з мастацкага боку.

Вось і на гэты раз сюрпрызаў у праграме хапала. Напрыклад, адкрыўся «Рэнесанс гітары» канцэртам з удзелам маладога мінскага калектыву — камернага аркестра «Sonante» на чале з безумоўна здольным і зноў-такі маладым дырыжорам Іванам Касцяхіным. Разам з аркестрам выступалі Уладзімір Захараў з Гродна, адзін з вядучых беларускіх гітарыстаў, таксама славуты ўжо Ян Скрыган, Уладзімір Даценка з Украіны, вядомы педагог і музыкант. Поруч з творамі Бакерыні, Браўэра гучала і беларуская музыка: Ян Скрыган выканаў «Харал» з Канцэрта для струнных і званоў Галіны Гарэлавай.

Варта яшчэ раз падкрэсліць: «Рэнесанс гітары» выгадна адрозніваецца ад многіх фестываляў, што адбываюцца ў Беларусі, тым, што тут беларуская музыка гучыць вельмі часта. І не толькі гучыць, але і выдаецца на касетах і кампакт-дысках: усе фестывальныя канцэрты спраўна пішуцца і пасля гучаць у эфіры Беларускага радыё, а прадзюсер фестывалю Ігар Шошын выдаў ужо дзве зборныя праграмы з музыкай, якая гучала ў Гомелі.

Другі дзень фестывалю прынёс не толькі майстар-клас па асновах імправізацыі, які правёў Уладзімір Угольнік, але і чарговы запамінальны канцэрт, на якім сярод іншых выдатна паказаліся украінка Ульяна Мачнева, а таксама малавядомая пакуль мінчанка Святлана Бурнос, якая выканала толькі адзін твор, але настолькі ўпэўнена і напорыста, што ўразіла ўсіх. Народны артыст Украіны Валерый Пятрэнка, праўда, больш спяваў пад гітару,



Былы беларус Ігар Карнялюк.

чым іграў, і, прызнацца, крыху расчараваў. Аднак па-сапраўднаму зорным сталася выступленне арыгінальнага дуэта: Павел Шамшура (гітара) — Міхась Лявончык (цымбалы). Па-першае, інтрыгавала ўжо само спалучэнне гэтых інструментаў. Па-другое, для выканання быў абраны надзвычай цікавы твор — «Гісторыя танга» Астара П'яцолы ў 4 частках. Патрэцяе, удзельнікі дуэта, асабліва Міхаіл Лявончык, — сапраўдныя артысты, якія не толькі ўдала і выразна ўвасобілі музыку, але і надалі ёй гэткі беларускі прысмак. Хоць бы таму, што цымбалы выконвалі партыю флейты, у разліку на якую і пісалася гэтая «Гісторыя».



Вячаслаў Малежык і Аляксандр Ціхановіч.

Трэці фестывальны канцэрт запомніўся найперш дуэтамі. Ян Скрыган (гітара) — Кацярына Пракопчык (домра) выконвалі «Іспанскае капрычыо» Мун'ера, Ігар Шошын (акустычная гітара) — Аляксандр Лупіненка (электрагітара), выкарыстоўваючы электронныя апрацоўкі гуку, прадставілі два творы прадзюсера фестывалю. Нарэшце дасціпны, артыстычны дуэт палякаў братоў Мікульскіх, у адрозненне ад іх канцэрта ў Мінскім клубе гітарыстаў, паказаў праграму з аўтарскай, сучаснай музыкі — яскравую і змястоўную, поўную нечаканых прыёмаў гуказдабывання і зноў-такі нечаканую па тэмах твораў.

І скончылася фестывальнае дзейства выступленнем зводнага аркестра гітарыстаў пад кіраўніцтвам Яўгена Грыдзюшкі. Рэпетыцыі аркестра пачаліся яшчэ ў Мінску, а ўжо ў Гомелі да яго далучылася рэшта музыкантаў, і ўсяго на сцэну выйшла звыш двух дзесяткаў чалавек. Рэпертуар выступлення гітарнага бэнда ахапіў перыяд ад Моцарта («Дывертысмент») да Ленана—Макартні («The Fool On The Hill») і класічнай «папсы» кшталту мелодыі «La Paloma». Мушу прызнаць: праграма была паказана і пераканальна, і яскрава, хоць, як засведчыў пастаянны вядучы канцэртаў Алег Капянкоў, сусветны рэкорд у гэтай галіне належыць пакуль не Гомелю, а Кітаю, дзе аднойчы на сцэне аднначасова ігралі звыш пяці соцень гітарыстаў. Аднак і гэтая новая традыцыя «Рэнесанса гітары» — таксама годная ўвагі выдумка арганізатараў.

Восьмы па ліку гітарны фестываль лішні раз пацвердзіў, што ў Гомелі пастаянна робяцца захады не толькі ў дачыненні да аўдыторыі (кшталту выдання часопіса «Беларуская гітара» і штогадовага альманаха, у якім акцэнт зроблены на друкаванні нотнай літаратуры), але і да прэстыжу самога фестывалю наогул. Зноў жа параўнанні просяцца самі сабой. Так, на «Залатым шлягеры» было абвешчана, што праз Інтэрнет таксама можна будзе прагаласаваць за таго ці іншага канкурсанта. Але ж прамой трансляцыі конкурсу па тэлебачанню не было, і таму цяжка зразумець, як магло адбывацца тое галасаванне. Праўда, у апошні дзень з'явілася напаўафіцыйная інфармацыя, што ў тым галасаванні перамог паляк Марыуш Шабан. На «Рэнесансе гітары» Інтэрнет таксама актыўна эксплуатаваўся: задоўга да фестывалю Ігар Шошын ды Віктар Кіеня, рэдактар «Беларускай гітары», аб'явілі аб правядзенні міжнароднага конкурсу на лепшы гітарны твор для дзяцей. І ў выніку каля 30 чалавек з васьмі краін даслалі праз Інтэрнет уласныя творы, якія ацэньвала міжнароднае журы. Перамагла канадка Джэніфер Рэ Барэт-Дру. Яна ж падзяліла і другое месца з мінчанінам Сяргеем Буравым. Аднак уражвае нават не тое, што такі конкурс быў праведзены, а тое, што да гэтага фестывалю ўсе дасланыя на конкурс творы былі выдадзены асобным зборнікам!

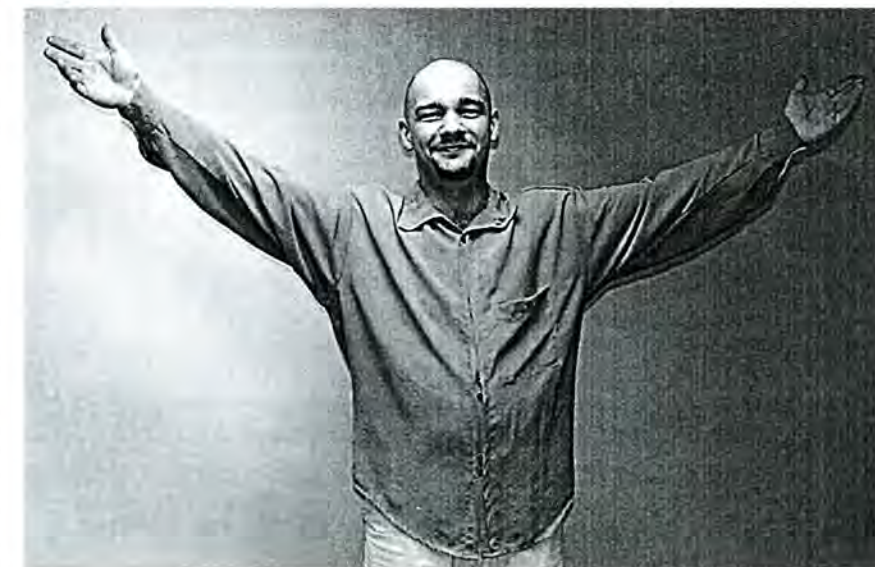
Практычна такую ж цікавасць выклікала і выступленне падчас фестывалю 6-гадовай Юліі Жылко. Яе бацька Юрый Курыловіч распрацаваў унікальную методыку навучання ігры на гітары менавіта дзяцей самага малодшага ўзросту. І яны іграюць па-сапраўднаму! Пры гэтым такі вось дзіцячы акцэнт «Рэнесанса гітары» не выпадковы. Тое, што на фестываль штогод запрашаюцца вельмі маладыя беларускія музыканты, сведчыць пра перспектыву. А вось тое, што да арганізатараў пачалі звяртацца па дапамогу з-за межаў Беларусі, гаворыць ужо пра многае. Так, гэтым разам давялося пазнаёміцца з лістом ад педагогаў з Уладзімірскай вобласці Расіі, якія просяць дапамагчы ў паказе іх выхаванцаў на фестывалі ў Гомелі, канстатуючы, што гітарны рух у Расіі амаль спыніўся.

І вось тут самы час было б вярнуцца да ідэі, якую кіраўніцтва абласной філармоніі ўжо даводзіла да Міністэрства культуры, а менавіта: правядзенне на базе фестывалю міжнароднага конкурсу маладых гітарыстаў. Гэта не запатрабуе кардынальнага росту кошту «Рэнесанса гітары», але ж дадасць фестывалю аўтарытэту ў свеце. База для такога конкурсу ёсць, людзі — таксама, так што хвалявацца за якасць і ўзровень няма падстаў.

Затое ёсць усе падставы для таго, каб гэты фестываль вывесці ў ранг цэнтральнага, вядучага гітарнага дзейства ў краіне. Чаму ж не?



Юля Журко, Таццяна Капянкова і Уладзімір Угольнік.



Марыуш Шабан, таксама рэальны, хоць і віртуальны, пераможца.

Ніна ЛАМАНОВІЧ: «Опернае мастацтва — самы высокі тэатральны жанр...»



Хармайстар Ніна Ламановіч.

За мінулы год у Нацыянальным акадэмічным тэатры оперы адбылося шмат падзей: і прэм'еры спектакляў, і выступленні гастралёраў, і бенефісы салістаў. Адбыліся і два юбілеі аднаго чалавека. 50 гадоў з дня нараджэння і 25 гадоў творчай дзейнасці святкавала галоўны хармайстар тэатра Ніна Ламановіч. Прыгожая жанчына, выдатны прафесіянал, Ніна Іосіфаўна здолела зрабіць усё, каб узняць харавы калектыў тэатра да сусветнага ўзроўню. Еўрапейскія музычныя знакамітасці лічаць, што хор нашай оперы без перабольшвання ўваходзіць у дзесятку лепшых у свеце. Сапраўды, яго гучанне здзіўляе слухачоў эмацыянальнай насычанасцю, стылістычнай дакладнасцю і глыбокім разуменнем ідэі кампазітара, чый твор ён выконвае.

Дарэчы, шчырыя віншаванні Ніна Ламановіч чула не толькі ад калег па тэатру. Сваю павагу да хормайстра выказвалі і музыканты Швейцарыі, Германіі, Італіі, якія летась прысутнічалі на выступленні калектыву на Міжнародным фестывалі Classic Openair. Вядомы аўстрыйскі дырыжор Ральф Вайкерт, пачуўшы гучанне хору ў Мінску, з'явіўся ініцыятарам правядзення сольнага харавога канцэрта ў Швейцарыі. Безумоўна, нельга дасягнуць такіх поспехаў, маючы толькі вялікія здольнасці да працы: трэба яшчэ мець немалы творчы запал.

— Калі вы зразумелі, што музыка прыносіць вам задавальненне і радасць?

— У дзяцінстве я чула пераважна матчыны песні. У нашай сям'і было трое дзяцей, таму на маміны плечы клаўся вялікі цяжар работы. За работай маці заўсёды спявала, у яе быў вельмі прыемны і чысты голас. Калі прыйшоў час паступаць у музычную школу, я нават не ведала дзіцячага рэпертуару. На ўступным экзамене праспявала песню «Парней так много холостых, а я люблю женатого». Члены камісіі мяне запыталі: «Дзяўчынка, а ты яшчэ штосьці ведаеш?», і я заспявала «Называют меня некрасивою».

— А бацька не спяваў?

— Не, але ён быў неабыякавым і імпульсіўным чалавекам, нягледзячы на знешні спакой (усё ж такі вайсковец!). Таму думаю, што эмацыянальнасць у мяне ад бацькі.

— Чаму вы вырашылі паступаць менавіта ў музычнае вучылішча?

— У школе я заўсёды спявала: спачатку ў хоры, а потым наш педагог Генадзь Птушанёнак стварыў вакальны ансамбль. Мы выступалі, паспяхова ўдзельнічалі ў школьных конкурсах. Наш педагог у свой час скончыў Гомельскае музычнае вучылішча і таму аднойчы прапанаваў нам, дзяўчынкам з ансамбля, паступіць у яго alma mater. Мы паехалі ў Гомель і ўтрох прайшлі па конкурсу. Хоць у душы я заўсёды марыла быць або піяністкай, або скрыпачкай.

— Каму вы лічыце сябе абавязанай вашым сённяшнім поспехам?

— Безумоўна, маім педагогам. Захапленне операй пачалося яшчэ ў час вучобы ў Гомелі. Мой педагог Пётр Фёдаравіч Кірэйцаў абудзіў ува мне любоў да тэатра. Да таго часу мне не даводзілася яго ні бачыць, ні чуць: вырасла я ў Мазыры, правінцыйным гарадку. І калі настаўнік упершыню задаў мне развучыць як хормайстру оперную сцэну (фінал «Алека» С.Рахманінава), я не магла думаць больш ні пра што іншае, акрамя гэтай музыкі.

Пазней паступіла ў Беларускую акадэмію музыкі, у клас народнага артыста БССР Аляксея Пятровіча Кагадзеева, які працаваў у тэатры галоўным хормайстрам. Студэнткай-трэцякурсніцай мяне запрасілі працаваць адначасова хормайстрам у опернай студыі кансерваторыі і дапамагаць у падрыхтоўцы оперы Р.Вагнера «Лаэнгрын», вельмі складанай для хору. Таму я ўвесь час знаходзілася ў тэатры, прысутнічала на рэпетыцыях, бачыла ўсю «творчую кухню». Аляксей Пятровіч ніколі гэтаму не замінаў, уводзіў мяне ў спектаклі (а тады ў тэатры працавалі такія дырыжоры, як Т.Каламійцава, Я.Вашчак, У.Машэнскі). Вельмі важнымі для мяне як пачынаючага хормайстра былі і заняткі ў прафесара Віктара Роўды.

Праз некаторы час тэатр запрасіў мяне ў якасці хормайстра. Кансерваторыю я заканчвала, ужо маючы на рахунку свой першы спектакль — «Дон Паскуале».

— Ці змяняліся з цягам часу вашы ідэалы, прыярытэты ў музыцы?

— Безумоўна. Я пачала разумець, што ў мастацтве ёсць сапраўднае і несапраўднае. Магчыма, таму, што слухала вельмі шмат музыкі ў цудоўным выкананні і глядзела незвычайныя канцэрты па тэлебачанню. Яшчэ ў школьныя гады я зведала моцнае ўзрушэнне ад Шостай сімфоніі Чайкоўскага. (Дарэчы, мая дачка таксама з дзяцінства слухала сур'ёзную музыку. На пласцінках гучалі класічныя творы, і яны ёй падабаліся.)

У мяне адразу ўсталявалася пэўная планка ўзроўню выканання. І ўсё тое, што ніжэй за яе, успрымаць я не магла. Нам і цяпер часам прапануюць нешта бездухоўнае ці нізкапрафесійнае ў якасці шэдэўра. Аднак, хто б што ні казаў, я давяраю ў першую чаргу свайму густу, сваім вушам і сваім вачам. Да таго ж з гадамі прыходзіць вопыт, таму з упэўненасцю магу сказаць, што зроблена годна, а над чым трэба яшчэ шмат працаваць. На мой погляд, у апошні час да выканання класічнай музыкі сталі прад'яўляць менш патрабаванняў. А пачытайце артыкулы Салярцінскага, напісаныя на пачатку XX стагоддзя, — у іх крытыкуюцца найвялікшыя тэатры і найвядомейшыя музыканты! Прычым крытыка не грубая, а прафесійная і аб'ектыўная. Інакш быць не можа: гэта ж мастацтва! Музыка — не проста набор нот. Чаму ў творчага чалавека падчас работы тэмпература ўздымаецца на некалькі дзесятых градуса? Ды таму, што ў гэты момант ён перажывае зусім асаблівыя пачуцці! Я часта разважаю, чаму людзі, далёкія ад мастацтва, часам з некаторай пагардай кажуць: «Ну вось, зноў уключылі сімфанічны канцэрт!»

— Агульнавядома, што ў нас добра фінансуюцца фестывалі тыпу «Славянскага базару ў Віцебску» ці «Беларускай музычнай восені». А тэатр адчувае дзяржаўную падтрымку?

— Вельмі крыўдна, калі ў філармоніі адбываюцца цудоўныя канцэрты, а ў зале няшмат гледачоў. Магчыма, на гэта ўплывае недахоп рэкламы. Але ж не ў рэкламе справа! Праблема — у стаўленні людзей да музычнай культуры. Дарэчы, адзін з апошніх прыкладаў: літаральна за 10 дзён у нашым тэатры аднавілі шэдэўр Д.Шастаковіча «Кацярына Ізмайлава». Я не ведаю сучаснай оперы, лепшай і больш моцнай па ўздзеянню. Аднак гледачоў — палова залы... Хацелася б, каб людзі больш далучаліся да высокага музычнага мастацтва. Мінск у гэтым плане вельмі адстае ад многіх еўрапейскіх і расійскіх гарадоў. Віктар Скорабагатаў знаходзіць гістарычныя сведчанні, што ў сталіцы раней існавала насычанае культурнае жыццё. А цяпер зірніце на афішы: там адны заезджыя гастралёры. А дзе мы? Між іншым, у тэатры ставяцца пераважна геніяльныя сачыненні сусветна вядомых кампазітараў. Кажуць: гэта маладому пакаленню не трэба. А што яму тады трэба? Не ведаю...

І яшчэ пра тэму, якая заўсёды хвалюе: у работнікаў культуры — самая нізкая аплата працы ў краіне. А культуру трэба падтрымліваць усімі сіламі. Я магу пра гэта доўга разважаць...

— З нядаўняга часу Аляксандр Анісімаў прызначаны на пост галоўнага дырыжора філармоніі, які ён будзе сумяшчаць з пасадай галоўнага дырыжора тэатра. На вашу думку, як гэта адаб'ецца на стане спраў у творчым калектыве оперы?

— Спадзяюся, што цяпер Аляксандр Міхайлавіч будзе больш часу праводзіць у Беларусі. Ён чалавек вельмі актыўны, дай Бог, каб яму дапамагалі на ўсіх узроўнях (як дапамагаюць галоўнаму дырыжору Марыінскага тэатра Валерыю Гергіеву). Падтрымка класічнага мастацтва павінна быць для нашага грамадства прыярытэтнай. Мне, напрыклад, хацелася б, каб на Цэнтральную плошчу сталіцы прыходзілі людзі паслухаць прыгожую музыку ў выкананні высокапрафесійнага сімфанічнага аркестра і спевакоў.

— У размове мы часта вымаўляем слова «класіка». На ваш погляд, у якіх выпадках можна ўжываць яго ў дачыненні да музычнага мастацтва?

— Буду казаць толькі пра оперную літаратуру, таму што я займаюся непасрэдна ёю. Што такое класіка? Па-першае, гэта тое, што нам дадзена на стагоддзі, тое, што добра заўсёды. А па-другое, гэта такі твор, у час работы над якім разумееш яго сэнс толькі з цягам часу. Опернае мастацтва — самы высокі з тэатральных жанраў. Гэта моцны і яркі сінтэз уласна тэатральных законаў, музыкі, драмы, літаратуры. Акрамя таго, велізарныя магчымасці сімфанічнага аркестра і выразнасць чалавечага голасу арганічна звязаны са сцэнай, вобразам, драматургіяй. Тысячы музыкантаў выконваюць адны і тыя ж творы, і ва ўсіх яны гучаць па-рознаму; гэты космас да канца зразумець немагчыма! Таму паказальнай становіцца работа над спектаклямі, што ў тэатры аднаўляюцца ці будуць ісці ў новай пастаноўцы. Напрыклад, той жа «Князь Ігар». Мы яго спявалі і раней, але час ідзе, і, зноў адкрываючы ноты, разумееш, што можна спяваць інакш, цікавей!

— Значыць, сапраўды дырыжыраванне — гэта прафесія другой паловы жыцця?

— Безумоўна. Асэнсаванне глыбінь твора прыходзіць з вопытам, са штодзённай работай над партытурай. Ты інакш успрымаеш тыя ж самыя нюансы, фразы, тэмпы. Пачынаеш разумець, што пэўны штрых трэба выканаць не толькі таму, што ён напісаны, а таму, што ён адлюстроўвае абсалютна канкрэтны рух думкі. І калі раней я гэтыя сувязі адчувала інтуітыўна, дык цяпер гэта адбываецца асэнсавана. Цяпер сваю пазіцыю я магу даказаць, а калі яе разумее і калектыў, тады атрымліваецца вельмі годна. Менавіта таму люблю працэс рэпеты-



цый, калі пачынае нараджацца нешта новае, няхай нават на гэта і патрабуецца шмат часу.

— А як вы акрэсліваеце калектыву такія неканкрэтныя задачы?

— Звычайна спяваю фразу і эмацыянальна яе тлумачу. Справа ў тым, што інтанацыя слова, пакладзенага на музыку, павінна быць тонка адчута. Толькі тады, калі спявак разумее інтанацыю слова і перадае яе з дапамогай сваіх вакальных даных, тады пачынаецца сапраўднае. І працэс дасягнення сапраўднага становіцца вельмі цікавым.

— Вы сустракалі калектывы, якія вас прыемна здзіўлялі падобнымі якасцямі?

— На жаль, практычна не. У пэўнай ступені маім ідэалам харавых спеваў і пасылу гуку адпавядае маскоўская харавая капэла Валерыя Палянскага. На жаль, часта выкананне бывае толькі «побач»: нешта спета выразна, а потым — ніяк. І ў жыцці, і ў рабоце я максімалістка, таму палавінчатасці не дапускаю. Кожная сцэна павінна быць перажытай і праспяванай вельмі прафесійна. Многія харавыя нумары вельмі цяжка выканаць чалавечым голасам, бо ёсць мноства тэхнічных складасцяў. Наш калектыў развіваецца, таму што мы не столькі развучваем ноты, колькі мэтанакіравана працуем над стварэннем вобраза. У агульным кантэксце опернага твора гэта вельмі каштоўна.

— Спяваць у вашым хоры ганарова. Па якіх крытэрыях вы робіце адбор?

— Перш за ўсё, павінен быць вялікі голас, таму што ўся оперная літаратура вельмі часта будуецца на гранічных дыяпазонах. Адназначна не падыходзіць калектыву каларатурнае сапрана. Не хапае басоў, бо ў класіцы, асабліва рускай, у іх вельмі вялікая нагрузка. Цяпер сапраўдныя басы — рэдкасць.

— А акцёрскія якасці спевакоў улічваюцца?

— Так. Прымаем у разлік нават фізічныя даныя, знешнасць. Артыст хору павінен быць псіхічна здаровы, камунікабельны, рухомы эмацыянальна. Спеваку неабходна валодаць і добрай памяццю, бо мы працуем з каласальнымі аб'ёмамі музычнага матэрыялу.



— Раскажыце крыху пра вашу харавую моладзь.

— Імкнёмся браць галасы, якія адпавядаюць акадэмічнаму тэатру. І хоць кадравая праблема паранейшаму застаецца для нас актуальнай, цяпер мы сталі больш патрабавальнымі ў падборы спевакоў. У нас вельмі вялікая інтэнсіўнасць працы, вельмі вялікія затраты душэўнай энергіі. У іншых харавых калектывах ведаюць, што ў оперы работа «на знос», да таго ж аграмадны рэпертуар. У нашым хоры працуюць людзі, у большасці сваёй адданыя тэатру.

— У вашым хоры нямала мужчын. Як вы імі кіруеце?

— Наогул лічыцца, што прафесія хормайстра, а тым больш дырыжора — не жаночая. Сапраўды, кіраўнік хору (і мужчына, і жанчына) павінен валодаць вельмі моцнай воляй. Думаю, што яна ў мяне ёсць. Людзі часта інертныя, і іх даводзіцца прымушаць актыўна працаваць. Але яны на рэпетыцыю не пасля адпачынку прыйшлі, а выканалі ўчора вельмі складаны спектакль. Артысты не паспелі атрымаць эмацыянальную ці фізічную разрадку, але вольнага часу няма, таму што на падыходзе ўжо наступны спектакль. У такім выпадку самае галоўнае — пазбягаць сухога завучвання. Мы ідзём у працы праз эмоцыі, параўнанні, і тэхнічныя цяжкасці як быццам забываюцца. У пошуках эмацыянальна правільнага гучання можна паўтарыць сказ і 10, і 20 разоў. Я вельмі рэдка іду «ўслед» за калектывам. Такое здараецца, калі ведаю, што наперадзе яшчэ будуць рэпетыцыі...

Імкнуся знаходзіць агульную мову з артыстамі хору. Семнаццаць гадоў, пакуль не стала галоўным хормайстрам, працавала з калектывам, які паступова да мяне прывык. Калі артысты прафесійна і эмацыянальна спяваюць, я іх проста абагаўляю. А лайдакоў, тых, хто ў тэатры марнуе час, вельмі не люблю. Думаю, што адносіны да іх лёгка чытаюцца на маім твары...

— На ваш погляд, каму не хапае рэпетыцый: вам ці хору?

— У залежнасці ад музычнага матэрыялу. Ёсць оперы, якія вучацца хутка, а, напрыклад, над «Барысам Гадуновым» Мусаргскага можна працаваць бясконца, таму што ў партытуры няма ніводнага непатрэбнага гуку ці слова. Здараецца, што хор нібыта ўжо і здаволіўся вынікам, а я як хормайстар адчуваю незавершанасць нашай работы і імкнуся дасягнуць на рэпетыцыі максімальна магчымага выніку. Можам цэлую сцэну праспяваць без перапынку, а над адным сказам працаваць 10-15 хвілін. Часам бывае прызначана няшмат рэпетыцый. Ці, напрыклад, вучым-вучым, нам ужо час выйсці на «фінішную прамую». Але раптам рэпетыцыйны працэс спыняецца, і пачынаецца ўзнаўленне спектакля, які даўно не ідзе ў тэатры. Калі ж мы вяртаемся тыдні праз два да зробленага раней, аказваецца, што шмат што ўжо забылася. Зразумела, што такія нечаканыя павароты заўсёды выбіваюць калектыў з каляіны. Праца павінна ісці па нарастаючай — толькі тады будзе вынік. У дадатак цяпер мы не знаходзім агульнай мовы з Аб'яднаннем.

— З якім Аб'яднаннем?

— Са структурай, што стаіць над тэатрам оперы і тэатрам балета. Яна павінна нас аб'яднаць, а на самай справе раз'ядноўвае. Я ўпэўнена, што тэатр проста загіне, калі мы будзем працягваць працаваць падобным чынам. Адна справа, што балет не хоча быць з намі ў адной структуры. Але мы абавязкова павінны паяднацца з аркестрам. Оперныя аркестранты павінны ўлічваць спецыфіку жанру: сачыць за дырыжорам і ўвесь час слухаць тое, што адбываецца на сцэне. Далёка не ўсе музыканты здольныя іграць у оперы. Для гэтага патрэбен асаблівы музыкант, больш чуйны і ўважлівы.

— На ўзровень вышэйшы?

— У пэўнай ступені. Гэтую праблему патрэбна тэрмінова вырашаць: аркестр павінен быць у оперы! Тады, магчыма, мы пачнём працаваць інакш. Але, на жаль, гэта залежыць не ад нас. Думаю, што выправіць становішча яшчэ не позна.

— Вы чуеце шмат музыкі. Ці ёсць нешта ў музычным свеце, што можа вас уражваць бясконца?

— У старым, пасляваенным запісе канцэрта Марыі Калас 1946 года мяне ўразіла, як і што яна спявала на фоне пасрэднай ігры аркестра і гучання хору! Геніяльна! Для яе падчас выканання ўсё, што адбывалася навокал, кудысьці знікала. Такая была ступень сканцэнтраванасці і самазабыцця... Можа, таму яна і была вялікай спявачкай?

Я люблю тое, што робіць Плятнёў, люблю творчасць Уладзіміра Співакова. Ён валодае рэдкімі якасцямі, як, напэўна, ніводны музыкант. Па-першае, ён ніколі не паўтараецца, а па-другое, ён не выконвае нічога «проста так». Ён увесь час на ўзлёце, на творчым пад'ёме. Гэта вельмі каштоўна для выканаўцы!

— Праблема наяўнасці ў тэатры высокапрафесійнага опернага рэжысёра ва ўсім свеце стаіць вельмі востра. У гэтым мы, як вядома, не адзінокія. Як з гэтага гледзішча тэатр перажыў мінулы сезон?

— З «Барысам Гадуновым» выйшла «стандартная» сітуацыя: калі чагосьці вельмі чакаеш, часта бываеш расчараваны. Тут шмат прычын: і аб'ектыўных, і суб'ектыўных. Гэта адбылося не таму, што трупа дрэнна падрыхтавалася і не «пацягнула» спектакль! Оперу павінен ставіць чалавек, які здольны глыбока пранікнуць у партытуру. Калі ж Мікалай Пінігін ставіў спектакль, ім часта не ўлічвалася ўласна музычная спецыфіка твора. А ў оперы ўсё настолькі звязана! Мы хацелі, каб Мусаргскі вярнуўся да гледачоў належным чынам. У нас ёсць вельмі добры выканаўца партыі Барыса. Алег Мельнікаў менавіта з гэтай роляй стаў лаўрэатам Першага Усесаюзнага конкурсу імя Ф.Шаляпіна. Тое, што зроблена ім у вядучай партыі, вышэй усялякіх пахвал!

Тэатр доўгі час пасля смерці С.Штэйна не мае галоўнага рэжысёра. Часам адна салістка перадае іншай уласны вопыт і ўводзіць у партыю. Прафесіі опернага рэжысёра патрэбна вучыць мэтанакіравана, а не набіраць усіх жадаючых. Добрыя спектаклі ставіла М.Ізворска-Елізар'ева («Чароўная флейта», «Тоска», «Кацярына Ізмайлава»), таму што яна, як музыказнаўца, дасканала ведае партытуры. У ніводнай з яе пастановак няма нічога лішняга, усё ідзе ад музыкі, і разам з тым спектаклі выглядаюць сучаснымі. Згадаем оперу «Паяцы» — добрая пастаноўка Сусанны Цырук. Яна пачынала ў нашым тэатры як рэжысёр, расла ад спектакля да спектакля, але Марыінскі — найвядомы ў свеце тэатр — запрасіў яе да сабе: там таксама адчуваюць недахоп прафесійных кадраў. Пакуль што мы засталіся ні з чым.

— Не сакрэт, што цяпер большасць оперных спектакляў у тэатры ідзе ў канцэртным выкананні. Як вы ў сувязі з гэтым сябе адчуваеце ў рабоце з хорам?

— Наш хор спявае эмацыянальна і без сцэнічнага ўвасаблення. Мы вучым музычны тэкст і адначасова ўяўляем сабе пэўны вобраз. Мы можам на сцэне толькі стаяць, але характар і пасыл гуку будуць такімі, быццам героі-выканаўцы ідуць на вайну, ці, напрыклад, спяваюць калыханку. Музыка павінна несці дзеянне ўнутры сябе — мы вельмі шмат працуем над гэтым: інакш у спевах проста няма сэнсу.

— «Трубадур», «Турандот», «Барыс Гадуноў» — гэта далёка не ўвесь спіс прэм'ер мінулага сезона. Што з іх вас парадавала, што запомнілася?

— Мне здаецца, усе спектаклі прайшлі паспяхова. На мой погляд, мы засвоілі грандыёзны матэрыял на вельмі высокім узроўні. Цікава было б параўнаць прэм'еры нашага і Марыінскага тэатраў: «Турандот», «Набука», «Кацярыну Ізмайлаву», а таксама «Багему», над якой мы працуем. Спектаклі ў Мінску і Санкт-Пецярбургу ідуць паралельна, і заўвагі, развагі ў прэсе на гэты конт былі б



вельмі цікавымі. Прэм'еру «Атэла» я чакала як ніколі. А «Турандот»?! Опера, якая ў свеце практычна не ставіцца, таму што патрабуе ад выканаўцаў вельмі моцных вакальных сіл! Ніякай прэсы — ні па «Турандот», ні па «Атэла»... Я не разумею, чаму студэнты Акадэміі музыкі і музычнай вучэльні не прыходзяць на спектакль «Кацярына Ізмайлава» Шастаковіча, на жывое выкананне?! Узнікае пытанне: а чым наогул у музычных навучальных установах займаюцца? Як вывучаюць оперы? Па пласцінках?! Праўда, здараецца, што студэнты-харавікі часам прыходзяць у тэатр на рэпетыцыі ці спектаклі, а потым кажуць: «Мы для сябе геніяльную музыку адкрылі!» Дык гэта 3–4 чалавекі, а астатнія? Мне б вельмі хацелася, каб людзі мастацтва часцей збіраліся разам. Гэта ж самая духоўная частка грамадства, аб'яднаная агульнымі ідэямі, пошукамі! А ў нас атрымліваецца так, што музыканты амаль не ходзяць у драматычны тэатр, драматычныя акцёры рэдка наведваюць філармонію.

Тэатр адкрывае сезон, і — ніякай зацікаўленасці збоку. У першую чаргу саміх музыкантаў і крытыкаў. Пасля спектакля ты выслухоўваеш меркаванні сяброў, знаёмых, тых, хто быў на спектаклі, — і не больш. Натуральна, мы самі ведаем, што ў нас дрэнна, а што добра. Аднак адсутнасць аб'ектыўнай і надрукаванай крытыкі не ідзе на карысць тэатру. Бо крытыка здольная выхаваць густ грамадства нават больш, чым выканаўца на сцэне, таму што тлумачыць, хто ёсць хто.

— Рэпертуар тэатра шмат у чым абумоўлены яго гастрольнымі планамі, таму афіша Нацыянальнай оперы падае назвы заходнееўрапейскіх опер. Было б цікава даведацца, як вы працуеце над такімі творамі?

— Перш за ўсё мы перакладаем (для сябе) тэкст лібрэта. У сусветна вядомых замежных операх слова вельмі дакладна адпавядае музычнаму сказу, а калі перакласці тэкст на рускую мову, тады падобная адпаведнасць захоўваецца не заўсёды. Таму нам не варта адмаўляцца ад спеваў на мове арыгінала, але трэба мець «бягучы радок» над сцэнай. Тады людзі, якія нават упершыню трапілі ў тэатр, не будуць у цемры вывучаць праграмку. Свет да гэтага ўжо прыйшоў, але мы, на жаль, пакуль не маем такога тэхнічнага абсталявання. Хоць, магчыма, ёсць сэнс выконваць, напрыклад, «Севільскага цырульніка» на рускай мове — для даступнасці і большай прастаты разумення.

— Дзе падчас спектакляў вы знаходзіцеся: у зале ці за сцэнай?

— Калі мне трэба нешта сказаць хору, тады бываю за кулісамі, але стараюся глядзець спектаклі з залы. Мне важна бачыць, што харысты робяць на сцэне, чуць, як яны спяваюць. Безумоўна, можна «аддаць» спектакль чарговаму хормайстру, каб ён на ім «дзяжурыў», кіраваў закулісным хорам... Але калі атрымліваецца, абавязкова прыходжу сама. Тады бачу недахопы і вырашаю, як іх можна выправіць у наступны раз. Справа не ў памочніку, а ў тым, што за сваю працу я прызвычаілася адказваць сама.

— Вы лічыце сябе шчаслівай?

— Не ведаю. Шчасце — гэта толькі імгненне. У нейкай ступені магу лічыць сябе шчаслівай, таму што працую ў адзіным оперным тэатры Беларусі, кірую такім цудоўным хорам і маю магчымасці для раскрыцця і ўвасаблення музыкі. А што датычыцца іншага... Я не прывыкла скардзіцца і ўпэўнена, што калі ў цябе ёсць здароўе, сябры, дзеці, любімая работа, дык грэх наракаць.

Гутарыла Наталля КАРДАШ.
Фота Васіля Майсяёнка.



Здымкі зроблены падчас творчага вечара Ніны Ламановіч у Нацыянальным тэатры оперы.

Калі вучні «перамагаюць» Амерыку...

Наталля ЛАТУШКА

Летась з 25 мая па 10 чэрвеня ў амерыканскім горадзе Форт Уорт (штат Тэхас) адбыўся чарговы міжнародны конкурс Вана Кліберна. Праходзіў ён у новым, спецыяльна сканструяваным будынку — Бас Холе, які ўражвае сваёй раскошай і харáством. Пэры Бас, заснавальнік праекта, падчас будаўніцтва імкнуўся ўлічыць усе найноўшыя дасягненні ў галіне акустыкі, планіроўкі залы, абапіраючыся на вопыт знакамітых архітэктараў. З гэтай мэтай ён аб'ехаў амаль увесь свет, вывучаючы канструкцыі вядомых тэатраў. Прадстаўнікі прэсы назвалі яго «дзецішча» «адным з 10 лепшых оперных дамоў свету».

У конкурсе прынялі ўдзел трыццаць маладых перспектыўных выканаўцаў ва ўзросце ад 18 да 30 гадоў. Усе яны прыехалі з розных краін: былі прадстаўлены Італія, Ізраіль, Злучаныя Штаты, Фінляндыя, Кітай, Японія, Карэя, Расія і, што асабліва прыемна, Беларусь. Прыемна таму, што за доўгі час існавання конкурсу (а праводзіцца ён з 1962 года раз у 4 гады) пра нашую рэспубліку тут даведаліся ўпершыню, хоць сярод фіналістаў папярэдніх конкурсаў неаднойчы сустракаліся імёны выхадцаў з СССР. Гэта Мікалай Васкрасенскі, Мікалай Пятроў, Уладзімір Віярдо, Аляксандр Тарадзе, Аляксей Султанаў і пераможцы мінулага года, расіяне, уладальнікі прызавых месцаў, Вольга Керн, Станіслаў Юдзеніч і Максім Філіпаў. Той факт, што да 2001 года сярод удзельнікаў-конкурсантаў не было ніводнага прадстаўніка Беларусі, не здзіўляе. Сітуацыя, якая склалася, з'явілася вынікам той палітыкі, калі наша рэспубліка лічылася часткай вялізнай дзяржавы — СССР, у сувязі з чым, як ні парадаксальна гэта гучыць, пра наяўнасць у нас уласнай фартэпіяннай школы ніхто не чуў. Толькі пасля распаду Саюза становішча змянілася ў лепшы бок, і беларускія выканаўцы выйшлі на сусветную арэну, прымаючы актыўны ўдзел у конкурсах міжнароднага ўзроўню і заваёўваючы сваім мастацтвам замежную публіку. Сёлета на конкурсе Кліберна гонар нашай рэспублікі адстойваў выпускнік Беларускай акадэміі музыкі Юрый Бліноў.

Мне пашанцавала пагутарыць з настаўніцай Юрыя — Людмілай Сяргееўнай Шаламенцавай, якая прысутнічала на конкурсе ў якасці пачэснага госця.

— Конкурсы такога ўзроўню для маіх вучняў не ў навіну. Яны неаднойчы ігралі ў Еўропе (Германіі, Варшаве), а таксама на «нашых» конкурсах — імя Чайкоўскага, Пракоф'ева.

Што да клібернаўскага конкурсу, то на ім я апынулася шмат у чым дзякуючы Юру. Ён вельмі хацеў, каб я прыехала, хваляваўся, тэлефанаваў ці не кожны дзень, узяў на сябе ўсе арганізацыйныя пытанні. Ну ці магла я пасля гэтага не паехаць?

Дарога была доўгая, але на месцы я хутка пра гэта забыла, бо сустрэлі мяне вельмі сардэчна, гасцінна і аднесліся з вялікай пашанай. Усё, што звязана з нашым знаходжаннем у Форт Уорце, было цудоўна прадумана і арганізавана заснавальнікамі конкурсу. Увогуле, трэба сказаць, само мерапрыемства праходзіла з сапраўды амерыканскім размахам. Ужо той факт, што для яго правядзення было выдзелена 250 000$, гаворыць сам за сябе. Усе ўдзельнікі на час конкурсу былі забяспечаны новымі раялямі «Steinway», якія спецыяльна выпісалі з Нью-Йорка. Такое шчырае фінансаванне абумоўлена вялікай любоўю і павагай мясцовых жыхароў да класічнай музыкі, асабліва камернай. У будучым яны плануюць зрабіць свой горад адным з цэнтраў фартэпіяннага мастацтва, запрашаючы да сябе штогод самых вядомых піяністаў.

Кожны прэтэндэнт на званне «лепшага маладога піяніста свету» быў замацаваны за так званай «house family», члены якой прымалі актыўны ўдзел у лёсе сваіх «падапечных»: перажывалі за іх падчас выступленняў, радаваліся іх поспехам і перамогам. Прадстаўніцы сям'яў (часцей гэта былі жанчыны) праяўлялі такую клапатлівасць і ўвагу, што мы іх ласкава называлі «мамачкамі». Не забылі нават пра мой дзень нараджэння, які прыйшоўся якраз на час конкурсу. Гасцінныя гаспадары арганізавалі нешта накшталт невялікай вечарынкі з традыцыйным тортам і вясёлымі капялюшыкамі, якія надзелі кожнаму прысутнаму. (На фотаздымку

Людміла Сяргееўна Шаламенцава са сваімі вучнямі. Другі злева — Юрый Бліноў.



з «сямейнага архіва», які мне паказалі, красаваўся апетытны торт-прыгажун з надпісам: «Дарагой Людміле Сяргееўне»).

Некалькі разоў нас запрашалі на баль, дзе збіраўся ўвесь вышэйшы арыстакратычны свет Тэхаса. Бляск, раскоша, прыгажосць — дарагія машыны, жанчыны ў шыкоўных убраннях... Я нават сфатаграфавалася разам з Клібернам, трапіўшы такім чынам на старонкі адной з мясцовых газет.

Падчас конкурсу кожны з членаў журы даваў майстар-класы і праводзіў курсы. На ўсіх я, вядома, не пабывала, але на некаторых мне давялося папрысутнічаць. Уражанні аказаліся не самымі моцнымі. Ну, як бы вы ацанілі майстар-клас загадчыка кафедры фартэпіяннага аддзялення Джуліярдскай школы, калі за ўвесь час свайго «ўрока» яна нават не падышла да інструмента, а толькі гаварыла, нешта абстрактна растлумачвала? Было крыўдна за нашых выкладчыкаў, якія працуюць значна лепш, з вялікай самааддачай і атрымліваюць за гэта капейкі (тады як кожны майстар-клас, што давалі члены журы, ацанілі ў вялізную суму — нешта каля 5 000 $).

Давялося пагутарыць з нашымі хлопцамі і дзяўчатамі — Вольгай Керн, Славай Юдзенічам і іншымі (шмат каго з іх я добра ведаю па розных конкурсах, знаёмая з іх настаўнікамі). Некаторыя з іх, як я ведаю, звязваюць свае далейшыя планы з Амерыкай. Вы запытаецеся, як жа Юра? А ён увогуле не строіць планаў. Для майго вучня галоўнае, каб яго мастацтва было запатрабавана. Ён ні на хвіліну не застанецца там, дзе непатрэбны — ці то Амерыка, Англія або Францыя.

Людміла Сяргееўна прапанавала праслухаць дыск з запісам выступлення Юрыя на першым туры конкурсу. Праграма яго ўключала складаныя эцюды Пракоф'ева ор. 2, Сёмую санату Скрабіна (твор, які не так часта выконваюць на канцэртнай эстрадзе) і Санату До мажор Й.Брамса. Гучанне інструмента пад пальцамі маладога піяніста нагадвала бліскучую ігру прафесійнага акцёра, які імгненна мяняў ролі. Раяль гучаў то надзвычай яскрава, кідка, то ціха шапацеў, то зачароўваў харастwом меладычных разліваў. Ігра Юрыя Блінова вылучалася вострым адчуваннем духу і стылю той музыкі, якую ён выконваў. Яшчэ Г.Нейгауз у якасці асноўнага патрабавання да музыканта ставіў стылявую праўду; на мой погляд, Юра здзейсніў гэты запавет выдатнага педагога і піяніста. Яму ўдалося наблізіцца да шалёназдзёрскіх гучанняў пракоф'еўскага піянізму, увасобіць шматколерную палітру музычнай паэтыкі Скрабіна — ад вытанчаных рафінаваных вобразаў тамлення да імпэтных і грандыёзных палёту і экстазу. Рэльефнасць музычных вобразаў, глыбіня думкі і цудоўная тэхніка — усё гэта характарызуе ігру Юрыя Блінова. Ён адзін з тых музыкантаў, якім удаецца з лёгкасцю авалодаць увагай слухацкай аўдыторыі і ўтрымліваць яе да апошняй ноты, міжволі прымушаючы сачыць за ўсімі музычнымі «перыпетыямі»...

Калі прагучала фінальная частка санаты Брамса, у зале стаяла абсалютная цішыня: публіка яшчэ не магла адысці ад сваіх уражанняў. Нарэшце пачуліся першыя рэдкія воплескі, якія хутка «патанулі» ў агульнай масе. Было адчуванне, быццам раптоўна лінуў моцны дождж, і яго буйныя кроплі, памнажаючы рэха, барабаняць па даху. Праз глухі гул, што стаяў у зале, — так амерыканцы выказвалі сваё захапленне талентам нашага піяніста, — даносіліся крыкі «Брава!». А гэта ж толькі запіс... Магу ўявіць, што адбывалася ў зале ў гэты час! Па словах Людмілы Сяргееўны, Юру доўга не адпускалі са сцэны, да яго падыходзілі з пытаннямі ці проста са словамі падзякі...

— У даны момант, — гаворыць Людміла Сяргееўна, — Юра вучыцца на курсах вышэйшага майстэрства ў Хрысціянскай школе Форт Уорта. А што будзе далей — жыццё пакажа. Хацелася б, каб яго мастацтва было запатрабавана ў Беларусі, якую ён вельмі любіць і якой вельмі адданы.

Вы ведаеце, іншы раз я прашу прабачэння ў маіх вучняў за свой «удзел» у іх лёсах. Прафесія музыканта, пра што многія і не здагадваюцца, адна з самых цяжкіх: гэта неймаверныя затраты сіл і энергіі! Па працаёмкасці яе можна параўнаць з работай шахцёра. А прыміце пад увагу яшчэ вялізную псіхалагічную нагрузку, з якой, на жаль, многія не спраўляюцца. Вось і дакараю сябе, што паказала моладзі такі складаны, але ад гэтага не менш прыцягальны шлях. Той, хто хоць бы аднойчы зазнаў «смак» творчай перамогі, пачуў удзячныя апладысменты ў свой адрас, убачыў, як гараць вочы прысутных у зале, ужо ніколі не зможа пакінуць сцэну і спыніцца на дасягнутым. Так і Юра. Ён — у пастаянным творчым гарэнні: чымсьці захапляецца, да чагосьці імкнецца. І ўвесь час іграе, іграе... Зараз, напрыклад, ён цалкам «пад уладай» Ц.Франка. Юра не дае сабе расслабіцца. Маштабы яго даравання гэта дазваляюць. Некаторыя з музыкантаў нават параўноўваюць яго з Рыхтэрам.

Можна сказаць, што амаль усё жыццё майго вучня — гэта падрыхтоўка да чарговых выступленняў і конкурсаў (падчас першага яму было 13 гадоў). Толькі ў гэтым годзе Юра ўдзельнічаў у шматлікіх конкурсах, іграў на чатырох амерыканскіх, у тым ліку на агульнанацыянальным, дзе заняў першае месца і атрымаў у якасці ўзнагароды «Steinway». Мне, як настаўніку, прыемна разумець, што мой вучань «перамог» Амерыку. З-за насычанасці графіка выступленняў спачатку мы не планавалі брацъ удзел у конкурсе Кліберна, але Юра знайшоў у сабе сілы. Тым больш, так склалася, што захварэў адзін з удзельнікаў, на месца якога і быў запрошаны Юра.

Здаецца, выпадковасць. Але, як кажуць: кожная выпадковасць — перасячэнне двух заканамернасцей...

Фота Васіля Майсяёнка.

Кубічныя метры вобразнага поля

Людміла ГРАМЫКА

У Беларускім тэатры «Лялька» мяне захапляе літаральна ўсё. Утульны і абсталяваны руплівымі чалавечымі рукамі казачны будынак. Уважлівыя і сур'ёзныя вочы акцёраў. Мяккія манеры мастацкага кіраўніка Віктара Клімчука. І, галоўнае, асаблівая атмасфера творчасці, якая прасякае кожны ваш крок. Зрэшты, без яе ўвогуле нічога б не атрымалася. Можна да бляску адпаліраваць падлогу, расставіць кветкі па кутах і нават пакласці патрэбную паперу ў грамадскіх туалетах. Ды калі да гэтага не дадаюцца адпаведныя спектаклі, намаганні адміністратараў марныя. «Лялька» — з тых тэатраў, дзе творчае і вытворчае цудоўным чынам спалучаюцца. Дзе разумеюць: імідж дзіцячага тэатра — справа сур'ёзная, плён намаганняў кожнага з насельнікаў лялечнага дома.

Як ні дзіўна, самае складанае ў сучасным лялечным тэатры — ставіць спектаклі для дзяцей. «Лялька» займаецца гэтай высакароднай справай з зайздроснай упартасцю. І сваё асаблівае прызначэнне не аддзяляе ад мастацтва. Зрабіць з вядомай на памяць казачкі адметны сцэнічны твор — выпрабаванне не для слабанервовых. І тут разлік «Лялькі» надзвычайна просты: і сённяшняя маскультура, і сённяшняе бескультур'е мусяць саступіць месца творчасці. Калі ў невялічкай зале «Лялькі» гасне святло, гледачоў уносіць у чароўны свет на хвалях мастацтва.

Апошняя прэм'ера «Лялькі», казка-камедыя С.Пракоф'ева і Г.Сапгіра «Кот у ботах», якую давялося бачыць на Лабараторыі лялечнага мастацтва, усе мае ранейшыя ўражанні толькі падмацавала. Здавалася б, паставіць арыгінальна гэтую казку немагчыма. Вядома, можна заняцца прафесійным цынізмам, асучасніць яе і абцяжарыць дарослымі праблемамі. Уявіць, напрыклад, што Жак — гэта «новы беларус», Кот — ягоны ахоўнік, Маркіз — мафіёзі, які выкрадае людзей. Поспех — забяспечаны. Але В.Клімчук і мастак Г.Сідарава, здаецца, раз і назаўсёды вырашылі: «кіч» або эпатаж — здабытак для тых, хто разлічвае на лёгкі і танны поспех. Іх «Кот у ботах» традыцыйны па змесце і вытанчана-выразны па стылю. Расповед пра дабро, якое перамагае зло, пра каханне, што знішчае на сваім шляху ўсе перашкоды, пра незалежнасць ад кашалька, прымусу і сілы, пра культ розуму, душы і сэрца аўтарам спектакля ўяўляецца і больш цікавым, і больш неабходным, і больш карысным. Вялікі сэнс дасягаецца не такімі ўжо і маленькімі сродкамі. Выкарыстаны ў гэтым спектаклі сцэнічны арсенал інакш як уразлівым не назавеш. Поліфанічнае сцэнічнае відовішча разгортваецца перад гледачамі на розных успрымальных узроўнях, у шматлікіх змястоўных плоскасцях. Яркі, маляўнічы, казачны свет напоўнены трапяткімі і светлымі пачуццямі, артыстызмам і абаяннем. Спектакль выназходліва распрацаваны ў дэталях, якія паглыбляюць ягонае сэнсавае напаўненне. У яго багатае каляровае вырашэнне. Карычневыя, фіялетавыя, чырвоныя, блакітныя, жоўтыя фарбы — яркія і прыцягальныя, як само жыццё.

Можна сказаць, што лялькі і «жывыя» акцёры «Ката ў ботах» працуюць на роўных, іх творчы тандэм абавязкова ўраўнаважаны. А галоўныя партыі — размеркаваныя. У А.Маханькова, А.Рыхтэра, В.Маханьковай, Ю.Франкова ёсць эпізоды, калі напраўду любуешся імі як артыстамі, ёсць эпізоды, калі захапляешся іхнымі лялькамі. Выразная рухомая Прынцэса-марыянетка амаль на авансцэне выконвае ўласны пяшчотны і сумны эпізод. Своеасаблівае лялечнае сола ўвасабляецца так трапятліва, што перахоплівае дух. Раптам пачынаеш усведамляць, што



В.Маханькова (Прынцэса).

Маркіз-персанаж і Маркіз-лялька вельмі падобныя з твару. Прыём не новы, важна, што заўважаеш гэта ў патрэбны момант. А.Рыхтэр паглыбляецца ў свой вобраз з абсалютнай верай. Такое пераўвасабленне не часта сустрэнеш нават на драматычных падмостках. Лялька-Кот надта абаяльная і прывабная. Але не менш цудоўная і Лялька-Кароль...

Спектакль проста зіхаціць колеравымі і рэчавымі акцэнтамі, якія дапамагаюць разгарнуцца відовішчу. Прыгожы кошык з кветкамі нечакана ўздымаецца ў паветра. Блакітная гарэзлівая Мышка мільгае перад вачыма, нібы ўвасобленая бяскрыўдная правакацыя, бо ўсе мы памятаем: спектакль — пра Ката! На шырме Людаеда нахабна расквітнеў рамонак — напамін пра рэальнае каханне Жака і Прынцэсы. Удалечыні за суперзаслонай засвяціліся начнымі агеньчыкамі домікі, значыць, час казак ужо надышоў. Пакінута на лаўцы маленькая выразаная выява Ката. Варта задумацца над убачаным.

Сучасным стылем у мастацтве часта называюць постмадэрнізм. У тэатры гэта — найхутчэй неабгрунтаванае нагрувашчанне неабавязковых дэталяў і рэчаў. Стылявая і сэнсавая неахайнасць, неабавязковасць. Часам даходзіць да смешнага: на сцэне ўсяго зашмат — значыць, постмадэрнізм. У спектаклі В.Клімчука і Г.Сідаравай дзякуючы мноству выкарыстаных рэчаў і прыёмаў, лялькам разнастайных сістэм узнікае густы сэнсавы асяродак. Але ж падобнай зладжанасці ўсіх працуючых дэталяў мала каму ўдаецца дасягнуць. Таму і постмадэрнізмам такія спектаклі называць чамусьці не хочацца. Аб'ёмнае прасторавае мысленне — рэдкі дар нават для таленавітых рэжысёраў. Здаецца, В.Клімчук актыўнае вобразнае поле сваіх спектакляў вымярае кубічнымі метрамі. Змест іх літаральна лунае ў паветры. Думаю, хуткаплынная мода або пастановачныя навацыі гэтых тэатр ніколі не сапсуюць. «Лялькавая» сістэма вобразнасці найхутчэй сама знойдзе пераемнікаў.



Ю.Франкоў (Маркіз дэ Лю), А.Маханькоў (Кот), А.Рыхтэр (Жак).

Фота з архіва тэатра.

Тэатр

Уцёкі ў гастрольную фантазію, або Тое, з чаго складаюцца ролі

Уладзімір ГРАМОВІЧ

Калі прыехалі на месца, адразу з'явіліся пытанні: што ты пакінуў дома і што чакае цябе ў бліжэйшыя сем дзён наперадзе? Глядзіш на твары сваіх сяброў, якіх ведаеш шмат гадоў, і разважаеш, хто табе будзе даспадобы і па душы...

І як быццам ведаеш і не ведаеш.

Едзем у камандзіроўку з настроем, што павінна нешта здарыцца, каб абнавіць цябе ці ўзрушыць нечым — табе яшчэ невядомым...

Навокал снег!.. Ён пырскае ў вочы бліскучымі маленькімі агеньчыкамі. Неба блакітнае, дыхае на тваю стомленую істоту лячэбнай тэрапіяй. Елкі і сосны такія прыгожыя пад белай пелярынай, што хочацца заплакаць ад шчасця і прызнацца ў каханні вечнаму творцу.

У інтэрнаце нас пасяляюць у двухмесныя пакоі. Тут мы атрымліваем вялікую асалоду ад волі і спакою, бо няма ніякіх абавязкаў і штодзённай мітусні. Ты глядзіш на сваіх сяброў і ўлюбляешся ў іх... з іх добрым і дрэнным.

Уранку наш «Чарнігаў» завывае і крэкча, скача па калдобінах і цягне нас наперад. У салоне — вельмі смешныя дыялогі, яны ў кожнага асобныя і для мяне застаюцца ў сэрцы... Гэтыя «лікі» назаўсёды з табой, калі ёсць спагада ды разуменне... І зноў пытанні: якія мы? Можа нас нехта бачыць і слухае? Можа кіруе намі ўсімі разам ці кожным паасобку?

Праз сем дзён едзем па той жа дарозе, вяртаемся. Гляджу на неба — яно быццам смяецца, бо яно такое вечнае і незалежнае. Снег так і мільгаціць сваёй брыдотнай прыгажосцю...

Аўтобус рыпіць, пыхціць, нібыта скардзіцца на свой доўгі век. Вялікі сум вісіць у салоне. Хочацца хутчэй дадому. Успамінаецца пакой у інтэрнаце, дзе ніколі не прыбіралася. Па калідорах бегалі нейкія дзеўкі, іх лаялі вахцёры. На стале стаялі бутэлькі і выкрывалі цябе ў здзейсненым злачынстве. Думкі пра здароўе пакідаюць цябе і хочацца быць фліртуючым без цела і душы. Па тэлебачанню паказваюць вайну ў Чачні... Магчыма, і тваё дзіця, крый Божа, можа стаць заложнікам лёсу...

Не могуць людзі знайсці шлях да паразумення... Дабро і зло, Бог і д'ябал заўсёды разам. Адна рука чорная, другая — белая цягнуць да сябе. Табе цяжка, у цябе з грудзей вылятае птушка, імкнецца некуды, каб застацца тваёй марай...

Ты зноў глядзіш на сяброў — і не такія яны ўжо і прыгожыя. Ды і сам ты сабе не падабаешся...

Трагічная развязка ў п'есе жыцця Паўла Дубашынскага

Усе, хто яго ведаў, не могуць яшчэ ўсвядоміць, што яго няма. Суіцыд у Беларусі — справа звычайная, але пакідаюць жыццё самыя лепшыя, выдатныя людзі зямлі беларускай. Што гэта за навала, якая не дае нават старым дайсці да «крыжа» Божым шляхам?..

Чаму ўсімі любімы артыст так развітваецца з небам, кветкамі, з сябрамі?.. Нешта адбываецца на гэтай зямлі, што не дае яму магчымасці дажыць да свайго тэрміну.

Павел Піліпавіч Дубашынскі... Я быў малы, і не ўяўляў раніцы без казкі па радыё ў выкананні Глебава ці Дзядзюшкі. А пазней — Паўла Піліпавіча. Яны данасілі да нас роднае — пяшчотнае і гарэзлівае слова беларускіх дзівакоў. А колькі ён «пражыў» нашых беларусаў на сцэне?.. Гэта было такое задавальненне, што думалася: вось такі народ, з яго адкрытай душой, ніхто не пакрыўдзіць... А яго, відаць, нешта крыўдзіла... Хто б мог думаць, што ў вечнага аптыміста акадэмічнага тэатра ёсць яшчэ праблемы, пра якія кажуць, што яны ўласныя?.. Чаму стала шмат смярцей у самым галоўным тэатры Беларусі?

Лёс дзядзькі Паўла — як лёс Купалаўскага тэатра...

Цяпер ён ужо не напіша свае цудоўныя замалёўкі-пагляды, не агорне дабрынёю любога чалавека проста так. Ніхто нас, калегаў-акцёраў, ужо не пачастуе ў Астрашыцкім рэдзькай зградкі, ніхто не глытне ад яго хвалюючых успамінаў пра беларускіх майстроў сцэны і пісьменнікаў. А яму так хацелася аддаць усе скарбы сваёй душы і таленту людзям, без ніякіх сучасных, тутэйшых меркаванняў.

Гэтыя разважанні, можна сказаць, — апошняе слова на гібель роднага нашаму мастацтву чалавека.

Вельмі шкада яго, але мне здаецца, яго прымуць «там», бо, калі не прымаць такіх, тады вера пахіснецца...

Плача аб табе Беларусь, плачам і мы, лялечнікі...

Адстойнік

Неба пасылала кропелькі дажджу... потым пайшоў лянiва і сам дождж. Кропелькам думалася: як добра цвінькаць па падаконніку! Хмара глядзела, як жыццё па кропельках выходзіць з яе і перарастае ў вялікую лужыну... Гэтая лужына задаволена пацякла ў мураваны жолаб і адтуль у брыдотны адстойнік. Ён пераможна глядзіць на неба. Неба кажа: «Я ж табе дало чыстую вадзіцу, а што ты зрабіў з маім падарункам?». Адстойнік па-філасофску адзначае: «Жыццё, браце, такое, вось.. Ты заўсёды думаеш пра іншых і забываеш пра сябе, а я — наадварот»...



Буслы над Брагінам

Буслы над Брагінам. Яны прылятаюць, і іх крык адрывае маці-Беларусі яшчэ кавалак сэрца. Марнасць іх існавання бачаць навакольныя вёскі і думаюць: «А мо буслы праляцяць міма? Але ж буслы прыносяць шчасце. Яны — знакі чалавечага дабрабыту, радасці»...

Чаму ж цяпер чалавек не хоча даць прытулак гэтым жывым істотам? І сляза коціцца з вачэй...

«...Курлы, курлы, курлы...»

Каханая

Дзіва, якое нарадзілася і якое жыве, нарадзіла дзіця, і ўсе мары, і ўсе імкненні ідуць праз яго. Яно іх асцярожна збірае і дае ім узлёт...

Дзіва, у якога ў цяжкую гадзіну можна знайсці свой паратунак... Дзіва, якое мы любім і баімся пільнага позірку... Дзіва, за якое аддасі жыццё... Дзіва прыйшло і засталося ў нас навечна... Жанчына...

Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь загадчык літаратурнай часткі Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек Уладзімір Грамовіч.

Каваныя думкі

Нам здаецца — нас ніхто не чытае і не слухае, але ж колькі сядзіць у кватэрах беларусаў, якіх не цікавяць ні бізнес, ні адміністратыўная мітусня, яны не хочуць прыдумляць законы ці працэсы... Гэта вельмі цікавыя людзі, яны будуюць сваю Дзяржаву і сваю патрэбу ў ёй... І яны мусяць гэта рабіць заўсёды, будуючы сваю душу... Бо яна можа ў хуткім часе і спатрэбіцца...

У адзіноце

Шмат думак у беларуса. Як усім дагадзіць, як не пакрыўдзіць... і як яшчэ вінаватым не аказацца. Заўсёды ў яго адчуванне нейкага прымусу, мо таму ён і пудзіцца ўсяго новага — абы не быць на вачах.

А на самай справе? Хто б у такой бойцы за выжыванне (амаль тры стагоддзі!) захаваў такі смак да хітрыкаў? Ніхто! Мо толькі жыды. А ён, небарака, усё скуголіць, скуголіць і ганарыцца сваёй талерантнасцю. А ў адзіноце ціха думае сваю думу... Цікава, якая ж яна сапраўдная ў яго?..

Каля крамы

Стаіць і не ведае, што ўзяць? Ці хвастоў, каб зрабіць чаго паесці? Ці бутэльку? Хвасты будзеш есці тыдзень... Гарэлку вып'еш адразу...

Вось ён стаіць і думае, а ўжо яго дума і на могілкі завітала... Ён там, не пражыўшы, што дадзена... Упіхнулася з парфумерным пахам з язвамі на нагах жанчына з кудламі нячасанымі. «Во, ё... мать! — раньше Сатину «На дне» и то было на что надраться! Демократия! Х...тия! Пойдем, б..ть, у меня ещё флакон остался!»

Культурная кабета, Горкага цытуе.

Дух

Ён наваліўся на мяне сваім цяжкім целам і неяк адразу абмяк. Такі здаровы і шырачэзны мой зямляк. І адразу пра грошы, пра грошы... А бачу ў вачах сум неверагодны, застаўся толькі гарэлачны дух і пах. А некалі быў такі кволы, нязграбны, худзенькі, а вырас у такога бамбізу. Змяніў сваё кволае існаванне на гарэлачны «дух»... І жыве, як вантробная патрэба... Шкада, некалі быў таленавіты, цікавы інжынер-канструктар. Спіўся ў час застою. Затое цяпер у СП. Праблемы ў адным напрамку... Парадоксы часу, парадоксы «духу».

Разваважанні

Чаму ў свеце ўсе хочуць смачна есці, піць, гуляць і г. д., а калі б усё было наадварот? Гэта — менш есці, піць і г. д.

Цікава, якое жыццё было б цяпер у нас?

Кайф

Калі прыходзіш у лес, думаеш: як страшна, ад голаду і холаду паміралі ўсялякія злачынцы, якія бегалі з турмаў...

Але цяпер лес такі прыгожы, ветлівы і жаданы, ён дае прытулак чалавеку, які яго разумее... Зялёная акуратная мурава — тут рэдкая з'ява, але ж дываны моху з усялякімі маленькімі жучкамі ці мурашамі — найвышэйшая асалода гэтага царства... Яны поўзаюць па табе, а ты ляжыш і ні пра што не думаеш.

Што трэба яшчэ чалавеку на гэтай зямлі?..

Кайф!

Абраза

Прыгожая зямля Беларушчына, яе лясы, азёры, і мусяць быць такімі ж людзі? Але неяк дворнічыха на двары, беларуская жанчына з вёскі, стагнала пра сваю вантробу і пачала абвінавачваць беларусаў за мову: «Я не для таго з вёскі прыехала, каб зноў гаварыць як калхозніца». Сказала на чыстай беларускай мове. Калі есці хочацца, можа змяніць на іншую...

Прыбіральшчыца ўсе грахі сваёй нястачы ўсклала на тых, хто размаўляе па-беларуску. А сама пры тым не зрабіла ніводнай памылачкі.

Ёсць і такая, на жаль, Беларусь.

Русічы

Мне здаецца, што за межамі зямель, дзе жывуць расейцы, яны робяць уплыў на свядомасць, на культуру другога народа. Усё-ткі больш-менш адукаваны рускі можа зрабіць больш за ўкраінца ці беларуса, беручы нутро, этнас гэтых культур. «Развивая эти культуры до шкалы "общечеловеческих ценностей"».

Але дайце беларусу самому дайсці да гэтага працэсу, не накіроўваючы яго ў этнаграфічную табліцу перамог «вялікай славянскай нацыі». А то на самай справе адбываецца нейкае зладзейства. Нутро-вантроба ўсоўваецца свая, і выдаецца гэта за беларускае.

Нам і не трэба ісці з усімі культурамі навыперадкі. У нас свой шлях, свая цярністая дарога, якую мы павінны ўсвядоміць, каб яна была толькі нашай, нягледзячы на боты «жаўнера» ці «казака». Ды яшчэ трэба прызнаць, што ўсё, што пакінула нам традыцыя, таксама па-сучаснаму яшчэ развіваецца...

Усе культурныя людзі свету гэта разумеюць, але беларус у многіх выпадках не можа... У чым пытанне? Што мала адукацыі, ці што беларусу гэта непатрэбна? Мне здаецца, культурны абывацель не адчувае, што прынясе яму карысць у будучыні. Ад гэтага яго абыякавасць. Ён не верыць у сваю кроў.

Калядная песня

Слава ва вышніх.
Слава ва вышніх.
Слава ва вышніх Богу.
Хрыстос нарадзіўся.
Бог аб'явіўся.
Слава ва вышніх Богу!

Яму ўявіўся маленькі анёл з крыламі, увесь беленькі і лёгкі, як птушыны пух. Ён яго вывеў з тралейбуса і павёў дадому, і ціха паклаў на ложак... Сон наваліўся на яго, як неба з зоркамі, і яму стала лёгка дыхаць... З вамі таксама такое адбываецца... Ён ведае... Гэта так...

Фота Андрэя Спрынчана.

Жанры і стылі Тэлефільма

Наталля СЦЯЖКО

Творчае аб'яднанне «Тэлефільм» Нацыянальнай Дзяржаўнай тэлерадыёкампаніі (ці, як яго часам называюць, «Беларускі Тэлефільм») існуе пры Беларускім тэлебачанні з 1964 года. За гэты час тут былі створаныя каля 700 мастацкіх і дакументальных стужак у розных жанрах — фільмаў-партрэтаў, канцэртаў, спектакляў і г. д.

Першыя стужкі Тэлефільма (тады яго называлі Аддзелам кінавытворчасці, назва ТА «Тэлефільм» з'явілася ў 1972 г.) былі ў большасці сваёй прысвечаныя людзям працы — знакамітым рабочым, сялянам, старшыням калгасаў. Не варта забываць, што кіно, а асабліва дакументальнае, — гэта адбітак свайго часу. У тую эпоху ўсім кіравала кампартыя, і кожны сцэнарый праходзіў ідэалагічнае цэнзураванне — удакладняўся і зацвярджаўся «наверсе». Больш за ўсё стужак здымалася ў жанры параднага фільма-партрэта: «Дабрыева, бацькоўскі дом» (рэж У.Арлоў), «Трэнер» (рэж. В.Пазнякоў), «Выпрабаванні» (рэж. В.Жыгалка), «Лідзія Асіюк» (рэж. В.Міхарскі), «Эшалон» (рэж. В.Басаў) і г. д.



Рэжысёр В.Жыгалка і аператар С.Фрыдлянд на здымках фільма «Рыбацкае шчасце».

Другое месца займалі фільмы пра славутых артыстаў Беларусі: «Канцэрт аркестра Б.Райскага» (рэж. У.Арлоў), «Канцэрт Дзяржаўнага ансамбля танца БССР» (рэж. В.Карасёў), «Спявае Святлана Данілюк» (рэж. Л.Броўтман), «Песняры» (рэж. У.Арлоў), «Верасы» (рэж.У.Арлоў). Героямі фільмаў-канцэртаў былі і артысты мастацкай самадзейнасці: «Над Нёманам» (рэж. У.Арлоў), «Звініце, цымбалы» (рэж. В.Міхарскі), «Прывітанне, равеснік» (рэж. Р.Трызна).

З цягам часу Тэлефільм набіраў творчую моц, пачалі ствараць і мастацкія стужкі. Першаю з іх была карціна «Зімовы дуб» (1963) паводле апавядання Ю.Нагібіна (аўтар сцэнарыя і рэжысёр М.Кожын). Найбольш паспяховымі лічацца «Уся каралеўская раць» (1970, сцэнарый А.Гутковіча, рэжысёры А.Гутковіч і Н.Ардашнікаў), «Сведка» (1985, аўтары сцэнарыя П.Фін, В.Рыбараў, рэж. В. Рыбараў), «Хам» (1989, рэж. Д.Зайцаў).

Да згаданых жанраў пачынаюць далучацца фільмы-спектаклі, тэлевізійнае эсэ, прыпавесці, мемуарныя фільмы. Пад канец 1980-ых з'явіліся публіцыстычныя стужкі на забароненыя раней тэмы, у тым ліку пра рэпрэсаваных дзеячаў беларускай культуры і дзяржаўнасці: «Я ад бацькі не адмоўлюся» — пра А.Чарвякова (аўтар сцэнарыя Г.Злабенка, рэж.У.Арлоў), «Справа Ігнатоўскага» (аўтар сцэнарыя В.Скалабан, рэж. В.Бокун), «Адлучэнне» (аўтары сцэнарыя У.Сцепаненка і М.Паўлаў, рэж. В.Шавялевіч) і іншыя. Заўважны рэзананс мелі фільмы на тэмы экалогіі і чарнобыльскай бяды.

Найадметная рыса фільмаў 1990-ых гадоў — паўстанне аўтараў супраць жорсткіх жанравых формаў. На эстэтыку сучасных стужак разам з разняволеннем паэтыка-метафарычнага мыслення рэжысёраў паўплывалі магчымасці камп'ютэрнага мантажу і пераход вытворчасці фільмаў з кінаплёнкі на відэаплёнку *Bet SP*.

Жанравыя формы фільма цяпер прадвызначаюць не столькі ранейшыя каноны, колькі ўласны густ аўтара. Назву жанру замяніла прозвішча майстра: мы гаворым, што вось гэта — фільм Валерыя Жыгалкі ці, напрыклад, Валерыя Шышова, фільм Надзеі Гаркуновай ці Антона Войніча, фільм Люда Гядравічуса ці Уладзіміра Арлова. Між іншым, Арлоў за чатыры дзесяткі гадоў працы на Тэлефільме зняў каля 70 фільмаў у самых розных жанрах: тут і дакументальныя стужкі, і мастацкія, у тым ліку адзіны на сённяшні дзень беларускі мастацкі тэлесерыял «Пракляты ўтульны дом» (34 серыі).



Рэжысёр, мастацкі кіраўнік ТА «Тэлефільм» В.Жыгалка.

Уладзімір Арлоў — вельмі таленавіты чалавек: добра абазнаны ў музыцы, піша вершы, апавяданні. Не дзіва, што ён сябраваў і сябруе з іншымі вядомымі творцамі, ганарам нашай нацыі. Адзін з іх — народны артыст СССР і Беларусі прафесар Яўген Глебаў. Стужка, якую прысвяціў яму Уладзімір Арлоў, называецца «Урыўкі з ненапісанага. Яўген Глебаў» (аператары В.Гуровіч і А.Возераў).

У гэтым 38-хвілінным фільме Арлоў стварыў вельмі ёмісты, канцэнтраваны партрэт музыканта. Фільм складаецца са шматлікіх навел, якія паказваюць розныя грані

вялікага таленту найпладавітага і найвыдатнага, на думку рэжысёра, беларускага кампазітара. У.Арлоў прапануе гледачу акунуцца ў светагляд і філасофію Глебава, каб праз яго музыку, успаміны, праз выказванні людзей, якія з ім працавалі і сябравалі, праз яго музыку і кадры кінахронікі зразумець, адкуль бруіла крыніца таленту і натхнення кампазітара.

Усё пачыналася ў чыгуначным тэхнікуме, калі Глебаў, малады хлопец, які ўмеў крыху граць на гітары, напісаў сваю першую песню і выступіў з ёю на канцэрце мастацкай самадзейнасці. Песня мела вялікі поспех. Анатоль Багатыроў успамінаў, што калі Глебаў паступаў у Беларускую кансерваторыю, ён не ведаў ні нот, ні сальфеджыо, але талент меў настолькі яркі, што неўзабаве стаў лепшым студэнтам. Потым была праца дырыжорам аркестра ТЮГа, дзе Глебаў напісаў музыку да 21 спектакля. Артысты да сённяшняга часу памятаюць яго каласальную працаздольнасць і вялікую асалоду ад сумеснай з ім працы.

Пасля знаёмства з рэжысёрам Уладзімірам Корш-Сабліным пачалася праца над кінафільмамі. Цяжка падлічыць, колькі стужак Глебаў аздобіў сваёй музыкай. Іх каля 50. На думку рэжысёра В.Рубінчыка, сакрэт поспеху той музыкі вельмі просты: Глебаў ведаў і адчуваў кінематограф.

Лепшыя сучасныя беларускія балеты напісаў таксама Глебаў. Сам ён лічыў, што музыку трэба пісаць так, як ніхто раней гэтага не рабіў. Кампазітар, на думку Глебава, павінен добра ведаць іншыя мастацтвы, асабліва літаратуру. У сваёй творчасці ён арыентаваўся на літаратурную класіку — творы Якуба Коласа, Янкі Купалы, Васіля Быкава. Адсюль глыбокае разуменне нацыянальнай тэмы, падбор музычных інструментаў, тэмбравыя фарбы, яркія вобразы. Васіль Быкаў кажа, што Глебаў узбагаціў свой артыстызм вялікай чалавечнасцю: як вынік — такая псіхалагічна дакладная і запамінальная музыка балета «Альпійская балада».

На здымках фільма «Мой пачатак». Злева направа: аператар А.Яршоў, рэжысёр Н.Гаркунова, пілот верталёта і акцёр В.Манаеў.



Рэжысёр Н.Гаркунова.

У фільме У.Арлова шмат інтэрв'ю, якія, нібы кавалачкі чароўнага шкла, складаюцца ў бліскучы партрэт майстра. Рэжысёр вельмі любіць і паважае свайго героя, добра ведае яго, схіляецца перад яго талентам. Апошнімі кадрамі Арлоў нібы задае бязгучнае пытанне: калі ж мы навучымся цаніць вялікае і паважаць геніяў, што жывуць сярод нас? Мы іх амаль не заўважаем, бо яны вельмі сціплыя і проста шмат працуюць. Гэтая выснова надае фільму незвычайную вастрыню, актуальнасць, духоўнасць і глыбіню. У канцы стужкі Глебаў прызнаецца: «Я не веру людзям, якія кажуць, што хочуць памерці. Паміраць ніколі не хочацца».

Вока кінакамеры плыве па сціплым пакоі кампазітара, раскрытых клавішах фартэпіяна, па яго алейным партрэце, нотах, паліцах з кнігамі. Мы чуем апошняе прыжыццёвае выкананне музыкі твораў Глебава юнай піяністкай Машай Палазковай у канцэртнай зале Беларускай акадэміі музыкі. Аўтар сядзіць у першым радзе, яму падабаецца, ён дзячыць дзяўчыне і тым блаславіляе яе. Кампазітар спакойны: музыка не памірае, яна застаецца ў сэрцах маладых. Праз некалькі дзён па сканчэнні здымак стужкі Яўгена Глебава не стала...

Фільм атрымаўся вельмі паэтычны, камерны, добра пабудаваны рытмічна. Рэжысёр Уладзімір Арлоў стварыў вобраз майстра, які належыць не толькі беларускай, але і сусветнай культуры. Міне пэўны час, і мы адкрыем наноў спадчыну Глебава — сучаснага, іранічнага, дзёрзкага і бясконца таленавітага.

Вялікі творчы наробак мае мастацкі кіраўнік ТА «Тэлефільм» Валерый Жыгалка. Ён працаваў у розных жанрах — здымаў фільмы пра людзей працы, на прыродна-экалагічную тэматыку, ёсць у яго лірычны цыкл, але найістотная для ягонай творчасці — тэма «дзяцей вайны». Гэта невыпадкова: В.Жыгалка нарадзіўся ў пасляваенным Мінску і памятае ўсе цяжкасці ваеннага часу. Фільм «Апошні з групы "Джэк"» (1999, сцэнарыст С.Трахімёнак, аператар В.Гуровіч) расказвае пра лёс Генадзя Юшкевіча — дырэктара адзінай у Беларусі «сацыяльнай вёскі», дзе жывуць пакінутыя дзеці. Заснавальнікам такіх вёсак — а іх па свеце 120 — з'яўляецца доктар Герман Гмайнер, які падчас Другой сусветнай вайны служыў у Вермахце. Генадзь Юшкевіч ваяваў на другім баку, ён быў разведчыкам. Ваяваць пачаў у партызанскім атрадзе, калі меў 12 гадоў.



Перад вайною Генадзь жыў з бацькамі, сястрой, дзядулем і бабуляй у Мінску. У яго было шчаслівае дзяцінства, ён добра вучыўся, займаўся музыкай. Падчас акупацыі, калі бацькоў арыштавалі, яго адправілі ў дзіцячы прытулак. Аднойчы Генадзь даведаўся, што яго маці павесілі, і тады няněчка, каб ўратаваць дзіця, дала яму торбачку з сухарамі і дапамагла ўцячы з прытулку да партызанаў. Гэта было ў 1942 годзе, а ў 1944-ым, калі Беларусь была вызвалена, Генадзь Юшкевіч з разведгрупай «Джэк» трапіў ва Усходнюю Прусію. Задачаю разведгрупы быў пошук абарончых умацаванняў на подступах да Кёнігсберга. З дзесяці разведчыкаў сямёра загінулі. (Пра тыя падзеі на кінастудыі «Беларусьфільм» калісьці ўжо была знятая стужка «Парашуты на дрэвах».) Ацалець Генадзю і яго сябру Напалеону Радзеўскаму дапамог нямецкі антыфашыст Аўгуст Шылет. Зноў сустрэліся яны праз некалькі дзесяцігоддзяў пасля вайны.



Гукааператар Ю.Прошкін (першы злева) і рэжысёр В.Жыгалка (першы справа) на здымках стужкі «Забароненая зона».

Бадай, галоўны сэнс фільма — тое, што вайна пакідае па сабе не пераможцаў і пераможаных, а жывых і нябожчыкаў. Стужка атрымалася вельмі светлая, гуманістычная. Наогул, душэўная чысціня, дабрыня, маральнасць — гэта асноўныя тэмы ў творчасці Валерыя Жыгалкі. Усе ягоныя фільмы прайшлі «цэнзуру» сэрца. Кінадакумент эпохі складзены з некалькіх пластоў: успамінаў самога Г.Юшкевіча, унікальных архіўных кадраў, а таксама эпізодаў з мастацкай стужкі «Парашуты на дрэвах». Эмацыянальная кульмінацыя прыпадае на канец стужкі, калі герой кажа: «Я ніколі не помсціў. Аднойчы ў 1944 годзе я ўбачыў, што на полі ляжыць цяжка паранены нямецкі салдат. Я прывёз яго ў вёску, і нашыя жанчыны абмылі яго, перавязалі, накармілі. Не было нянавісці ў іх вачах, кожная думала: а можа, дзе-небудзь вось так і мой сынок ляжыць...».

Адна з найадметных рэжысёраў нашага часу Надзея Гаркунова спалучае розныя жанравыя формы, каб стварыць сваю арганічную мастацкую форму. Ёй 43 гады, тры гады таму яна перайшла ў Тэлефільм з літаратурна-драматычнай рэдакцыі. З гледзішча жанрава-стылявой адметнасці паказальны фільм «Мой пачатак» (1999) пра віцебскі перыяд у творчасці Марка Шагала. Стужка пачынаецца сімвалічнай сцэнай: у акне разбуранага дома плешчацца фіранка. Такіх метафарычных вобразаў у фільме шмат. Шагала не разумелі ні сваякі, ні суайчыннікі, ён быў вымушаны блукаць па свеце, працаваць у розных краінах, здзіўляючы гледачоў нечаканасцю, летуценнасцю вобразаў, каларыстыкай, гумарам і паэзіяй сваіх карцін. Героі яго твораў, як гэта фіранка, заўсёды лунаюць у паветры, яны бязважкія: такімі іх робяць або каханне, або туга па радзіме.

Імклівы мантаж, які нечакана прыпыняецца на нейкіх узбуйненых дэталях, а таксама закадравыя развагі Шагала (яго ролю выканаў В.Манаеў) ствараюць у нашым уяўленні вельмі рамантычны вобраз мастака. Надзея Гаркунова віртуозна збудавала фільм з трох узроўняў: мемуарнага (за кадрам гучаць думкі самога Шагала), акцёрскага (у кадры мы бачым акцёра В.Манаева) і гукапластычнага (у фільме вельмі тонка спалучаны карціны Шагала і музыка). Метафарычнае прачытанне палотнаў дазваляе зазірнуць у душу мастака, у яго ўнутраны свет.

У плыні аўтарскага лірыка-паэтычнага кіно працуе і Валерый Шышоў. У фільме «Вяртанне ў вырай» (1999), які прысвечаны творчасці знакамітага беларускага мастака В.Бялыніцкага-Бірулі, спалучаны ўспаміны самога мастака (паводле яго дзённіка), натурныя здымкі родных мясцін і самі ягоныя карціны. Гэта стварае незвычайную атмасферу камернасці, інтыму і даверу. Няма ніякіх пафасных і надта прыгожых словаў — толькі думкі, карціны, прырода і музыка. Камера нібыта ператвараецца ў вока гледача і разглядае кожную карціну ў рытме жывога позірку.

В.Шышову ў гэтым фільме ўдалося зрабіць галоўнае — непрыкметна, тонка і далікатна ўвесці гледача ва ўнутраны свет мастака, каб зразумець вытокі яго творчасці і натхнення, атрымаць асалоду ад саміх карцін. Дынамічны мантаж, у некаторых эпізодах прысутнасць самога жывапісца (яго ролю ў розных узростах «контурна» выконваюць тры акцёры), паглыбляюць нас у светагляд В.Бялыніцкага-Бірулі.

Пры дапамозе трох сродкаў выразнасці: славеснага (успамінаў В.Бялыніцкага-Бірулі, якія гучаць за кадрам), візуальнага («перапляценне» натурных краявідаў, якія трансфармуюцца ў жывапіс) і музыкі (яна працуе як дамінанта) — В.Шышоў стварыў лірычны партрэт мастака, якім ён ўбачыўся рэжысёру.

Такім чынам, можна зрабіць выснову, што беларускі Тэлефільм развіваецца ў напрамку аўтарскага кіно. А яго вартасці ці недахопы залежаць найперш ад таго, якую аўтарскую задачу ставіць сабе рэжысёр, якія творчыя мэты вабяць яго, якія думкі хоча ён данесці да гледачоў і якімі сродкамі мастацкай выразнасці ён карыстаецца.

Малюючы кінакамерай

Ефрасіння БОНДАРАВА



Кінааператар Анатоль Забалоцкі ўжо не працуе на студыі «Беларусьфільм», дзе больш як сорак гадоў таму пачалася яго творчая дзейнасць. Сустрэліся мы, калі ён прыехаў з Масквы на фестываль «Лістапад — 2001», на вечарыне памяці Віктара Турава, з якім Забалоцкі рабіў калісьці свае першыя фільмы. Анатоль Дзмітрыевіч вельмі ўзрадаваўся, калі пабачыў маю кнігу пра Турава «Ад сэрца — да сэрца», папрасіў зрабіць дароўны надпіс, які б нагадваў і пра ягоную «прысутнасць у гісторыі беларускага кіно». Пра Турава казаў з цеплынёю, прыгадваў усялякія прыгоды на здымках іх дэбютных стужак, успамінаў альма-матэр — Усесаюзны дзяржаўны інстытут кінематаграфіі, дзе ў часе іх вучобы чытаў лекцыі славуты Даўжэнка. І мне захацелася напісаць пра аператара, за якім ужо пасля яго першых фільмаў замацавалася слава майстра «жывапіснай камеры».

Адзін аднаго Тураў і Забалоцкі ведалі яшчэ ў інстытуце, а на здымачнай пляцоўцы ўпершыню сустрэліся на Беларусьфільме, на здымках дэбютнай для абодвух стужкі — альманаха «Апавяданні пра юнацтва» (1961). Тураву і Забалоцкаму даручылі здымаць навелу «Камбуд» пра камсамольцаў 1930-ых гадоў. Мастацкім кіраўніком альманаха быў першы рэжысёр беларускага кіно Юрый Тарыч. Найбольш яркаю навелай у тым калектыўным творы была праца рэжысёра Барыса Сцяпанава і аператара Алега Аўдзеева «Сакратар павяткама» — менавіта ёю адкрываўся альманах.

Неўзабаве Віктару Тураву і Анатолю Забалоцкаму разам з Юрыем Марухіным і мастаком Юрыем Булычавым даручылі кароткаметражны фільм «Зорка на спражцы» паводле апавядання Янкі Брыля, майстра жывапісу словам, пра сяброўства былога салдата з дзецьмі. Стужка атрымалася вельмі прачулая. Ролю ветэрана Вялікай Айчыннай, які працуе качагарам у дваровай кацельні, бліскуча сыграў Георгій Жжонаў. Пасля працы герой прысеў адпачыць на дзіцячыя арэлі — і дзятва, якая толькі што гучна гаманіла навокал, раптам прыціхла: заўважыла на гімнасцёрцы прыснулага качагара чырвоную зорку. З блізкай да двара плошчы Перамогі далятае музыка аркестра суворацаў. Сябра ветэрана (нядаўна яны ўзнімалі чарку за баявых таварышаў) раіць хлопчыкам пайсці на плошчу паглядзець на будучых вайскоўцаў. А там напарнік Забалоцкага Юрый Марухін зняў вельмі выразны, запамінальны эпізод: суворацы крочаць да Вечнага агню ля помніка Перамозе, перад якім схілілася з кветкамі ў руках самотная жанчына ў чорным. У гэтым сімвалічным эпізодзе знялася славутая артыстка Стэфанія Станюта.



Кадр з навелы «Зорка на спражцы» ў кінаальманаху «Маленькія летуценнікі» (1962): салдацкая ўдава (С.Станюта) над Вечным агнём на плошчы Перамогі.

Рабочы момант здымак навелы «Зорка на спражцы». У цэнтры — аператар А.Забалоцкі, справа ад яго — рэжысёр В.Тураў.

Навела «Зорка на спражцы» здымалася для другога ў 1960-ыя гады беларускага кінаальманаха «Маленькія летуценнікі». Былі там яшчэ два кінаапавяданні дэбютантаў: «Юлькін дзень» Алега Грачыхі і «Памылка» Арсена Ястрабава. «Зорка на спражцы» вылучалася сваёй шчымлівай інтанацыяй, якая потым развілася ў адметны аўтарскі стыль Турава і Забалоцкага. Аператар жа, а потым і рэжысёр Ю.Марухін шукалі сябе ў розных напрамках, але ва ўсіх іхніх творах глядач адчувае «актыўную» камеру.

(На вялікі жаль, жыццё Юрыя Аляксандравіча зусім нядаўна абарвалася ў выніку цяжкай хваробы. Беларускае кіно страціла таленавітага і шматграннага аўтара, годнага прадстаўніка славутага пакалення «шасцідзесятнікаў».)

Шасцідзесятыя гады былі ва ўсім савецкім кіно эпохаю рэабілітацыі гуманістычных ідэалаў, паглыблення ва ўнутраны свет чалавека, распрацоўкі пабытовых, «празаічных» сюжэтаў. На Беларусьфільме адной з першых такіх пастановак была карціна Барыса Сцяпанава «Апошні хлеб» (1963) паводле аповесці і сцэнарыя Вадзіма Труніна. Шчыра кажучы, гэта не шэдэўр. Так, простая гісторыя пра старога механізатара, у якога зламаўся камбайн. На дапамогу старому, які марыў з годнасцю завершыць свой працоўны шлях, прыйшлі камсамольцы-цаліннікі: яны ўсю ноч рамантуюць камбайн, каб не згубіць ніводнай хвіліны светлага часу жніва. Аператары Анатоль Забалоцкі і Юрый Марухін, мастак Яўген Ганкін стварылі настолькі пераканаўчы і маляўнічы вобраз цаліннага краю ў начны і ранішні час, што нават адцяснілі кудысьці на другі план саміх герояў стужкі — прынамсі, за гэта іх папракала тагачасная кінакрытыка. Аўтары фільма зрабілі для сябе з тых папрокаў высновы, якія Юрый Марухін пазней сфармуляваў так: як бы ні перакульвалі кінакамеру, а бачнымі павінны быць не столькі ногі персанажаў, колькі іх твары.

На студыю «Беларусьфільм» Анатоль Забалоцкі патрапіў адразу па заканчэнні кінаінстытута (1960), калі яму было 25 гадоў. Родам ён з Краснаярскага краю, у інстытуце вучыўся ў майстэрні Леаніда Касматава. На Беларусьфільме спярша мусіў здымаць стужкі, абмежаваныя рамкамі канкрэтнага дакумента, а вабілі яго пошукі нечаканых ракурсаў, гульня святла і ценю — паэзія кадра.

У кнізе «Шукшын у жыцці і на экранах» (1999, «Раман-газета») Забалоцкі згадвае размову з земляком у сталоўцы на кінастудыі: той распытваў, ці добра аператар прыжыўся ў Мінску. «...Увечары Шукшын з'ехаў у Маскву. У душы ад яго застаўся след добры, звабліве». На здымачнай пляцоўцы яны сустрэнуцца пазней, калі будуць ствараць адметныя фільмы «Печкі-лавачкі» і «Каліна чырвоная». Гэта будзе пасля, а пакуль Забалоцкі здымаў на Беларусьфільме стужкі «Праз могілкі» (1964) і «Альпійская балада» (1965), першы — з Віктарам Туравым, другі — з Барысам Сцяпанавым. Абедзве, як значылася ў вытворчых планах, — «пра вайну», але вайну не франтавую, з артабстрэламі і баямі, а ў глыбокім тыле ворага.

Фільм «Праз могілкі» паводле аповесці і сцэнарыя Паўла Ніліна — стужка з замаруджаным, на першы погляд, дзеяннем. Расцягнуты эпізод вандроўкі галоўнага героя, падлетка-партызана Міхася Пашкевіча, з калабарантам-старастам Сазонам Кулікам па заняволенай зямлі зняты ў «прыцішанай» выяўленчай гаме, з «перакуленай» кампазіцыяй кадраў, нібы праз расколатае люстэрка. Злачынствы акупантаў сімвалізуе краявід з качанамі апаленай капусты: нібы абвугленыя галовы людзей тырчаць яны з пакалечанай зямлі, па якой толькі што праехала ашчэраная зграя нямецкіх матацыклістаў.

Мне здарылася назіраць рэакцыю мастацкага кіраўніка Беларусьфільма Корш-Сабліна на некаторыя эпізоды стужкі, якія прынеслі яму пасля праяўкі з лабараторыі: «Незразумела, — бурчэў ён, — туману зашмат і нейкіх перакуленых кадраў». А потым радаваўся: «Цікавая, не падобная да іншых стужак выяўленчая фактура!» Менавіта цікавы візуальны рад дапамог фільму атрымаць дыпломы і прызы на кінафестывалі ў Таліне (1965), а ў 1995 г., калі адзначалася 100-годдзе сусветнага кінематографа, — трапіць у спіс ста найлепшых фільмаў.

На думку А.Забалоцкага, аператарская праца нагадвае сялянскую: яна не доўжыцца бясконца і не мае перапынкаў, нават калі нічога не робіцца. Зрэшты, самому Забалоцкаму не даводзілася падоўгу чакаць запрашэння на новую пастаноўку: пакуль рыхтаваўся запуск ігравога фільма, ён здымаў кінанарысы, асветніцкія стужкі пра помнікі архітэктуры і прыроду. Да новых поўнаметражных пастановак падступаўся з азартам, жаданнем адкрыць праз пластыку глыбінны сэнс сюжэта, жывапісаць кінакамерай. Выдатны прыклад таму — «Альпійская балада» (1965) паводле аповесці Васіля Быкава ў пастаноўцы Барыса Сцяпанава.

Сярод заснежаных гор падчас уцёкаў з канцлагера сустрэліся і закахаліся савецкі салдат-беларус Іван Цярэшка і італьянка Джулія Навелі. Духоўнай велічы іхняга пачуцця выдатна адпавядаюць экзатычныя для нас альпійскія краявіды — суровыя горы і квітнеючыя даліны. Кінакамера далікатна назірае за нараджэннем светлага кахання герояў падчас кароткага адпачынку ад пагоні. Для тых, хто не бачыў фільма, нагадаю: альпійская ідылія пад брэх сабак і стрэлы пагоні заканчваецца трагічна — Іван ахвяруе сабою, кідаецца насустрач раз'юшаная аўчарцы, каб ўратаваць каханую дзяўчыну. Праз шмат гадоў Джулія адшукала беларускую вёску «каля двух блакітных азёраў», каб паведаміць сваякам Івана, што ў яе расце сын і яна ўдзячная лёсу, які звёў яе з савецкім салдатам і даў ёй зведаць шчасце кахання.

Анатоль Забалоцкі тады ледзь не першы ў беларускім кіно зняў распранутую жанчыну: Джулія мылася пад струменямі вадаспаду ў промнях узыходзячага сонца. Якія гэта былі прыгожыя кадры!

Неўзабаве па заканчэнні «Альпійскай балады» Забалоцкі пазнаёміўся з Уладзімірам Караткевічам: кінастудыя запускала ў вытворчасць яго гістарычную трагікамедыю «Хрыстос прызямліўся ў Гародні». Рабіць пастаноўку быў запрошаны рэжысёр-казачнік са студыі імя М.Горкага Уладзімір Бычкоў (потым ён стала працаваў на Беларусьфільме, паставіў шэраг адметных стужак, у тым ліку «Горад майстроў»). Фільм «Жыццё і ўзнясенне Юрася Братчыка» ў 1968 г. быў завершаны і выпушчаны на саюзны экран, а вось дома, у Беларусі, прабіўся да гледачоў толькі ў эпоху «перабудовы», калі прычакалі сваёй рэабілітацыі «палічныя» стужкі. Беларуская прэм'ера камедыі «Жыццё і ўзнясенне Юрася Братчыка» адбылася ў Доме кіно ў красавіку 1989 г. Памятаю, калі я пасля прэм'еры спыталася ў Бычкова і Забалоцкага, што яны прыбралі з першага варыянту фільма, у адказ пачула: па сутнасці, нічога, апроч некалькіх кадраў самога Караткевіча, які



В.Тураў і А.Забалоцкі на здымках фільма «Праз могілкі» (1964).

зняўся ў эпізадычных ролях ксяндза, татарына і лірніка, пакінулі толькі ягоны голас за кадрам. Сам Караткевіч у свой час адзначаў, што ў стужцы была спрошчана філасофская лінія (спрэчкі на тэалагічныя тэмы), каб зрабіць яго больш дынамічным і відовішчным. Фільм зняты на вельмі добрым узроўні, але ў некаторых месцах адчуваецца надта рэзкі пераход ад эпізоду да эпізоду. Забалоцкі ў сваіх мемуарах кажа, што прычынаю гэтага былі патрабаванні кантралюючых асобаў «змякчыць фарсавыя фарбы».

Яшчэ да экранізацыі Караткевічавага твора Забалоцкі рыхтаваўся да пастаноўкі паводле гістарычнага рамана Шукшына «Сцяпан Разін» (пазней ён быў надрукаваны пад назваю «Я прыйшоў даць вам волю»). Пакуль пісьменнік дамагаўся ў Дзяржкіно дазволу на пастаноўку, якога ён з ідэалагічных прычынаў так і не атрымаў, аператар паехаў у Талін і зняў там разам з рэжысёрам Кальве Кіекам фільм пра злачынствы фашызму «Вар'яцтва». Потым у Дагестане зняў філіграннную кароткую стужку-нарыс «Поўдзень».

І ўсё ж Забалоцкі прабіўся да Шукшына, пасябраваў і зняў з ім два адметныя фільмы. «Печкі-лавачкі» (студыя імя М.Горкага) распавядае пра сібірскага калгасніка Івана Растаргуева і яго прыгоды ў часе падарожжа з жонкаю на курорт. Галоўнага героя іграў сам Шукшын, жонку — яго ўласная жонка Лідзія Федасеева-Шукшына. Фільм меркавалася стварыць на грунце дакументальных здымак народнага жыцця, але ён мусіў быць шырокафарматны, і спалучыць гэтыя патрабаванні было вельмі няпроста. Не было часу і на эксперыменты з асвятленнем, якія любіць Забалоцкі. Дзяржкіно прымала стужку з цяжкасцю, патрабавала скарачэнняў і выпраўленняў.

Пралогам да асноўнага дзеяння была сцэна, якую Шукшын назваў «Танец плытагона»: Іван Растаргуеў, нібы ў трансе, скача пад балалайку мужыка-суседа. Аператар зняў яе доўгім планам: застаецца ўражанне, што танец працягваецца дзесьці за кадрам падчас усяго фільма. У фінале мы зноў бачым героя ў родных мясцінах: босы, без пінжака сядзіць ён на пагорку і азіраецца навокал, а там — неаглядная далячынь. Галоўная ідэя стужкі відавочная: няма лепшага месца на зямлі, чым радзіма.

Фільм «Печкі-лавачкі», як сведчыць Забалоцкі, прайшоў неяк непрыкметна і ў Цэнтральным доме кіно, і ў пракаце. Але сам Шукшын яго цаніў, некаторыя сцэны лічыў для сябе дасягненнем (начную размову ў кватэры маскоўскага прафесара, частку эпізодаў у цягніку, сцэны ад'езду і вяртання). Калі матэрыял праяўляўся і друкаваўся ў лабараторыі — бараніў аператарскія «нярэзкасці», нечаканыя перамены фокусаў ды іншыя незвыклыя вырашэнні выяўленчага рада.

Яшчэ цяжэй стваралася (на Масфільме) карціна «Каліна чырвоная» (1973). Дырэкцыя і рэдактура не прымалі канцэпцыю фільма: галоўны герой — былы крымінальнік, які шмат гадоў караўся ў лагеры за крадзяжы і махлярства. Гэты фільм меў вялікі розгалас у друку і на рознага кшталту канферэнцыях, кіналекторыях. У вобразе вызваленага з вязніцы беспрытульнага героя, які ў чырвонай кашулі ідзе па хісткім масточку на фоне паўразбуранай царквы, некаторыя ўбачылі алюзію з агульным лёсам савецкага народа ў пасляcталінскую эпоху.

Забалоцкі (як і сам Шукшын) любіў і любіць здымаць простыя, неакцёрскія твары. У «Каліне чырвонай» ёсць вобраз маці героя — старой самотнай жанчыны, якая ўсе вочы выплакала, чакаючы сына, і не пазнае яго, калі той набраўся мужнасці да яе завітаць. Шукшын быў дамовіўся, што ў сцэне гэтай прыкрай і кранальнай сустрэчы здымецца вядомая актрыса Вера Марэцкая, але тая ў апошні момант адмовілася: «Што я буду іграць забытых старых — я цяпер і сама такая...». Тады ў сібірскай вёсцы знайшлі і ўгаварылі распавесці пра сваю самоту старую бабку Яфім'ю Быстрову. А праз некаторы час Забалоцкаму здарылася зноў наведаць тыя мясціны, і ён даведаўся, што Яфім'я Быстрова замерзла ў сваёй старой хаце на няпаленай печы.

Сумная вестка так глыбока кранула сэрца аператара, што пасля заўчаснай смерці Шукшына ўвосень 1974 г. ён зняў кінанарыс-баладу пра маці рэжысёра. Камеру, кінаплёнку і грошы на экспедыцыю для гэтай стужкі Забалоцкі здабыў на Беларусьфільме. Здымаў краявіды, успаміны пра Шукшына — і атрымаўся дакументальны, але поўны светлых пачуццяў фільм «Слова маці». Прысутнасць кінакамеры не перашкаджае Марыі Сяргееўне ўспамінаць, плакаць, маўчаць, каб зноў набрацца сілаў гаварыць. У гэтыя хвіліны назірання можна прачытаць на старым твары маці «перфастужку» жыцця і яе самой, і яе добрага і чулага сына Васі, што так нечакана стаў знакамітым. Карціну «Слова маці» Забалоцкі часта паказваў на творчых сустрэчах, гаварыў, што дабрыню і чуласць сэрца Шукшын пераняў ад сваёй маці. Шукшын любіў усё натуральнае, любіў жыццё без фальшу, — успамінае Забалоцкі. І сам ён шмат чаго пераняў ад сябра.

Пасля смерці Шукшына Забалоцкі доўга не мог знайсці блізкага свайму сэрцу рэжысёра. Здымаў розныя стужкі ў Расіі, Эстоніі, Нарвегіі, шукаў для кожнай сваю форму, выразную пластыку. Але новага аднадумца-паплечніка так і не знайшоў — і развітаўся з кінематографам. Цяпер займаецца фотаальбомамі, афармленнем кніг, жывапісам. І ў гэтых сваіх захапленнях ён такі ж арыгінальны і непаўторны, як у сваіх фільмах. Сапраўдны талент захоўвае свой бляск у любых абставінах.



А.Забалоцкі і В.Шукшын. 1974.



Кадр з фільма «Альпійская балада» (1965). Джулія — Л.Румянцава, Іван — С.Любшын.

Аб прыродзе фатаграфіі*

Рудольф АРНХЕЙМ

Калі тэарэтык, які прытрымліваецца аднолькавых са мною перакананняў, прыступае да вывучэння фатаграфіі, яго больш цікавяць характэрныя асаблівасці фатаграфіі як выяўленчага сродку, чым канкрэтная работа пэўнага фотамайстра. Ён хоча даведацца, якія чалавечыя запыты абслугоўвае дадзены тып вобразнага ўяўлення і якія якасці дазваляюць фатаграфіі вырашыць сваю задачу. [...] Тое, што фатаграфія абяцае, хвалюе даследчыка больш, чым рэгістрацыя ўсіх яе рэальных дасягненняў, што, у сваю чаргу, прымушае яго быць аптымістычным і памяркоўным — амаль як у сітуацыі з дзецьмі, якія атрымліваюць крэдыт у кошт сваёй будучыні. [...]

Падыходзячы да той ці іншай фатаграфічнай прадукцыі з абурэннем і неўхваленнем, крытык мае справу непасрэдна з фактамі і падзеямі сённяшняга дня, тады як вучоны-аналітык, накшталт мяне, вельмі далёкі ад усіх гэтых падзеяў і фактаў. Дзень за днём мастацтвазнаўца-аналітык уважліва праглядае гару друкаванай прадукцыі з надзеяй знайсці ў ёй хоць нейкую зачэпку, што прывяла б да спасціжэння існіннай прыроды фатаграфіі, або з надзеяй адшукаць у якім-небудзь шараговым прыкладзе рэдкую і аднaчасова яскравую праяву адной з бліскучых здольнасцяў фатаграфіі. Не будучы крытыкам, ён бачыць у фатаграфіі стандартную вытворчасць, а не індывідуальную творчасць, акрамя таго, ён часта выглядае старамодным у сваім стаўленні да ультрасучасных фотамайстроў. Не выключана, што фатограф-практык нават сімпатызуе ў пэўнай ступені такой адчужанасці, паколькі, як мне падаецца, ён таксама, але, зразумела, у іншым сэнсе, займае ў сваёй творчасці пазіцыю адчужэння.

Усё сказанае мною пра фатаграфію як выяўленчы сродак, злучаны з нормамі і асобнымі актамі практычнай дзейнасці, можа падацца чытачу дзіўным. Аднак прафесіяналы — супрацоўнікі часопісаў і газет, сотні людзей з фотакамерамі ў руках — урываюцца ў сферу прыватнага і канфідэнцыяльнага, і пры гэтым нават у тых з іх, хто ў максімальнай ступені мае схільнасць да фантазіі, няма іншага выйсця, як падысці ўсутыч з фотакамерай да таго месца, якое надасць усім ягоным фантазіям пэўную форму. Пры гэтым менавіта такое інтымнае збліжэнне з прадметам непазбежна вядзе да адчужэння, пра што гаворка яшчэ будзе весціся.

У мінулыя часы, калі мастак ставіў дзесьці ў куце свой мальберт, каб намаляваць карціну рынкачнай плошчы, на яго глядзелі як на чужынца — з цікавасцю, страхам і, магчыма, здзіўленнем. Бо пабочная асоба магла толькі сузіраць аб'ект, але не маніпуляваць ім. За выключэннем тых сітуацый, калі мастак літаральна, г.зн. фізічна, стаяў у кагосьці на шляху, ён ніяк не змешваўся з атачэннем. Людзі не адчувалі, што за імі нехта сочыць, падглядвае, калі, вядома, яны ў той момант выпадкова не апыналіся

* Rudolf Arnheim. Упершыню гэтае эсэ было надрукавана ў 1974 г.



Фелікс Надар (Felix Nadar). Рука банкіра. Каля 1861.



Невядомы амерыканскі фатограф. Жанчына каля люстэрка. Ферацыпія з ручной размалёўкай. 1870-ыя гг.

на лаўцы перад мастаком. Усім было відавочна, што мастака цікавяць не актуальныя падзеі, а нешта цалкам іншае. Толькі тое, што адбываецца ў даны момант, з'яўляецца асабістым, прыватным, а мастак назірае за тым, што ў даны момант не адбываецца, таму што яно існавала заўсёды. Жывапіс ніколі нікога не выкрываў.





Лучана Рыгаліні (Luciano Rigolini). Кіёта. Жэлаціна-сярэбраны друк. 1993. 140x140.

Анры Карцье-Брэсон (Henri Cartier-Bresson). Без назвы. Стамбул. 1965. Жэлаціна-сярэбраны друк.

Іншага кшталту сацыяльны код абараняў дзеючых асобы ў студыі фатографа. Той, хто пазіруе, падаўляючы на час сваю натуральнасць і надаючы твару і паставе найлепшы выраз, як быццам запрашае ўважліва ўгледзецца ў яго. Размова, сумоўе былі пры гэтым цалкам непатрэбныя, і Я (г. зн. фатограф. — **Рэд.**) атрымлівала ўсе неабходныя санкцыі, каб уважліва разглядаць і вывучаць Яго (г. зн. мадэль. — **Рэд.**), быццам бы гэта было Яно (г. зн. нешта неасабовае. — **Рэд.**). Тое ж самае можна сказаць і пра фатаграфію на першапачатковым этапе яе развіцця. Апаратура была празмерна груваcтая, што не дазваляла фатаграфаваць людзей, якія ні пра што не здагадваліся, а час экспазіцыі быў дастаткова вялікі, каб сцерці з твару або жэста рысы выпадковага, злучанага з пэўным актуальным момантам. Адсюль тое зайздроснае пачуццё непазбыўнага і вечнага, што выпраменьваюць старыя фатаграфіі. З'явілася нешта кшталту сімвалічнага пачуцця трансцэндэнтнай мудрасці, калі ўсё імгненнае знікла з металічных фотапласцінаў.

Пазней, калі ў выніку развіцця тэхнікі кароткіх вытрымак фатаграфія здабыла новыя стылістычныя магчымасці, яна пачала ставіць перад сабой мэты і задачы, невядомыя да той пары гісторыі візуальных мастацтваў. Якія б ні былі напрамкі і мэты мастацтва, ягонай задачай заўсёды было адлюстраванне ўстойлівых прыкмет і асаблівасцяў рэчаў і дзеяў. Нават калі мастак на палатне перадае рух, ён перадае менавіта пастаянства яго прыроды. Усё гэта слушна і ў адносінах да жывапісу XIX стагоддзя, хоць мы звычайна кажам, што імпрэсіяністы ў сваёй творчасці праявілі цікавасць да імгненных рухаў і сітуацыяў. [...]

Яны замянілі ўстойлівыя позы цела на больш выпадковыя позы сутуласці, пацягвання, пазяхання, змянілі ўстойлівае раўнамернае асвятленне сцэны на мігатлівае. Калі, аднак, параўнаць вывы ўсіх гэтых купальшчыц, дзяўчынак-майстрых або бульварных дзевак, усіх гэтых пракураных сартавальных станцый і хаатычнага натоўпу вуліц з маментальнымі фотаздымкамі, то можна ўбачыць, што часцей за ўсё ўсе гэтыя «маментальныя» позы вельмі далёкія ад тых, якія фіксуюцца фотакамерай у долі секунды, выхапленай з кантэксту часу. Кажучы на мове часу, танцоўшчыца на карціне Дэга, якая зашпільвае шлейку сукенкі, такая ж стрыманая і спакойная і гэтак жа самапаглыблена адпачывае, як і крылатая багіня перамогі, што расшпільвае туфлік на старажытнаафінскім мармуровым барэльефе.

Мабільнасць фотакамеры дазваляе фатаграфіі бесцырымонна ўрывацца ў свет, парушаючы ў ім спакой і раўнавагу... Фатограф, як той паляўнічы, ганарыцца тым, што яму ўдаецца злавіць стыхійнасць жыцця, не пакідаючы слядоў сваёй прысутнасці. Рэпарцёры прыходзяць у захапленне, калі ім удаецца запісаць на касеце непрыхаваную стомленасць на твары і хваляванне ў голасе грамадскага дзеяча, а падручнікі па фатаграфіі пастаянна папярэджваюць аматараў, каб тыя пазбягалі застылых позаў членаў сям'і і выстройвання ў адну лінію на фоне якой-небудзь прыкметнай пабудовы. Жывёлы і дзеці, прататыпы некантраляваных паводзінаў, — гэта ўлюбёныя героі фатаграфій. Аднак неабходныя пры гэтым асцярожнасць і вынаходлівасць яскрава выяўляюць галоўную праблему фатаграфіі: фатограф непазбежна робіцца часткай выяўленай ім сітуацыі. Каб утрымаць яго паза гэтай сітуацыяй, сапраўды патрэбна ўмяшанне сілы, і чым больш умела фатограф хаваецца і чым нечаканей нападае на сваю «ахвяру», тым вастрэйшай будзе здавацца сацыяльная праблема, якую ён жадае перадаць на фатаграфіі. Менавіта ў гэтым прыцягальнасць фатаграфіі, кіно і відэо для сённяшняй моладзі.

Я не буду спрабаваць тлумачыць усе аспекты такой цягі. [...] Больш важна, аднак, адзначыць, што, выбіраючы фотакамеру, моладзь часам дэманструе гэтым сваю пагарду да формы. Выразна выяўленая форма з'яўляецца важнай адметнай рысай традыцыйнага мастацтва. Многія лічаць, што яна абслугоўвае сістэму, псіхалагічна замінае гульні ілюзій і жарсцяў, прыносячы з сабою несправядлівасць, жорсткасць, палітычную і сацыяльную адчужанасць.

Відавочна, што такое абвінавачанне, кінутае форме, несправядлівае і памылковае. Зусім не вынустошваючы візуальнае паведамленне, форма — гэта тое адзінае, што робіць яго дасяжным розуму. Дастаткова паглядзець на работы выбітнага майстра сацыяльнай фатаграфіі **Даратэі Ланж** (Dorothea Lange), каб па заслугах ацаніць пераканаўчае красамоўства формы. [...]

Без формы абысціся нельга. Аднак ёсць яшчэ адна крыніца зачаравання, якое выклікае фатаграфія, — неадназначнае стаўленне фатографа да тых падзей, якія ён фіксуе. У іншых відах мастацтва гэтая праблема паўстае толькі як пабочная. Ці мусіць паэт складаць рэвалюцыйныя гімны ў сябе дома і ці мусіць мастак ісці на барыкады? У фатаграфіі такога «геаграфічнага» канфлікту няма і не можа быць: фатограф заўсёды павінен быць там, дзе адбываецца дзеянне. Зразумела, каб у нейкай ступені абмежаваць назіранне і здымку месцам, дзе адбываюцца бітвы, разбурэнні і трагедыі, патрабуецца не менш мужнасці, чым для самога правядзення здымак у такіх сітуацыях, аднак падчас здымак жыццё і смерць трансфармуюцца ў відовішча, на якое пaглядаеш адчужана. Якраз пра гэта я і збіраўся сказаць раней: адчужэнне мастака ад аб'екта робіцца большай праблемай для фатаграфіі, чым для іншых відаў мастацтваў, менавіта з тае прычыны, што фатограф вымушаны займаць пазіцыю адчужэння ў сітуацыях, дзе неабходна выявіць чалавечую салідарнасць. Я веру, што створаныя фатаграфіі могуць служыць эфектыўным сродкам уцягвання людзей у актыўную дзейнасць, але ў той жа час фатаграфія як занятак дае магчымасць чалавеку, што знаходзіцца ў гушчы падзей, рабіць сваю справу, не прымаючы ў гэтых падзеях ніякага ўдзелу. Фатаграфія пераадольвае цялесную адчужанасць, але яна не павінна адмаўляцца ад імгненнага адчужэння. У прыцемках такіх неадназначных сітуацый вельмі лёгка ашукацца.

Дагэтуль ішла гаворка пра два этапы развіцця фатаграфіі: пра ранні перыяд, калі вобраз, так бы мовіць, перайшоў мяжу кароткачасовай прысутнасці аб'ектаў з-за вялікай працягласці экспазіцыі і грувасткасці фатаграфічнага рыштунку, і пра другі, больш позні перыяд, падчас якога эксплуатавалася мажлівасць злавіць рух у нейкія долі секунды. Як я ўжо казаў, у задачу маментальнай фатаграфіі ўваходзіла захаваць спантаннасць і натуральнасць дзеяння і адначасова пазбегнуць усялякіх доказаў, якія ўказваюць на тое, што фатограф аказваў пэўны ўплыў на аб'ект падчас яго фіксавання.

Характэрна, аднак, што ў нашыя часы зноў узнікае цікавасць да фатаграфіі, якая наўпрост звязана з ненатуральнасцю здымкі і свядомым выкарыстаннем яе для сімвалічнай перадачы вобразаў і сюжэтаў эпохі, што даўно ўжо выйшла з нявіннага ўзросту. Стылістычна можна вылучыць два моманты: з'яўленне сюррэалістычных прывідаў і адкрыты погляд на фатаграфію як на агаленне.

Па самой сваёй прыродзе сюррэалістычны жывапіс абапіраўся на зрокавыя ілюзіі, якія ствaрала рэальнае наваколле. Зараз у жывапіса з'явіўся ў выглядзе фатаграфіі вельмі моцны канкурэнт, паколькі фатограф, хоць яму і нялёгка з дапамогай фотаапарата дабіцца адчування рэальнасці знятых аб'ектаў, усё ж дасягае эфекту сапраўднасці, верагоднасці, недасяжнага для жывапісу з моманту яго зараджэння. Модная цяпер фатаграфія [...] стварыла гратэскава-стылізаваную мадэль чалавека з наўмысна нязграбнай позай, цела якога было пераўтворана ў шкілет, а твар быў зведзены да маскі. Хоць на працягу пэўнага часу падобныя прывіды ўражвалі публіку, аднак яны выглядалі занадта ўжо штучнымі, каб выклікаць сапраўднае адчуванне чагосьці звышнатуральнага. [...] Нашмат мацнейшае сюррэалістычнае хваляванне выклікала нядаўняя практыка фатаграфавання аголеных целаў у лесе, жылым пакоі або ў закінутым будынку. [...] Рэальнасць такіх эпізодаў успрымалася як сон — верагодна, прыемны, але разам з тым такі сон палохаў як галюцынацыя, якая пазбаўляе розуму.

Яшчэ адзін спосаб выкарыстання штучнасці фатаграфіі як мастацкага сродку мы знаходзім, звяртаючыся да рэпартажу. Асабліва ўражваюць тут дзіўнаватыя фотадакументы, створаныя **Дыянай Арбус** (Diane Arbus)*. Яе камера не выхоплівае тых, хто не бачыць фатографа, і, не ведаючы пра ягоную прысутнасць побач, паводзіць сябе свавольна. Наадварот, людзі на фатаграфіях Арбус, верагодна, усведамляюць прысутнасць фатографа і паводзяць сябе знарок прыязна або цырымонна, уважліва наглядаючы за ім з падазронасцю. Узнікае адчуванне, быццам бы нам паказваюць мужчыну і жанчыну, звеўдаўшых плод з дрэва пазнання. «І расплюшчыліся вочы ў іх абодвух, — напісана ў Кнізе Быцця, — і даведаліся яны, што голыя». Тут чалавек знаходзіцца пад назіраннем і яму патрэбна іншая асоба, якая злучана з ягоным вобразам... Усе гэтыя дадаткі да фатаграфіі ў рэшце рэшт магчымыя дзякуючы яе галоўнай асаблівасці: фізічныя аб'екты самі ствараюць свае вобразы з дапамогай аптычнага і хімічнага ўздзеяння святла. Гэты факт быў вядомы і раней, але інтэрпрэтаваўся пазнаму рознымі аўтарамі. Я разважаў над гэтым фактам у сувязі з заняткамі псіхалогіяй і эстэтыкай кіно... У той даўно напісанай кнізе (1932 г.) я паспрабаваў абвергнуць абвінавачванні фатаграфіі ў тым, што яна толькі механічна капіруе прыроду і больш ні да чаго не прыдатная. Мой падыход да фатаграфіі з'явіўся рэакцыяй на такое вузкае яе разуменне, якое атрымала шырокае бытаванне, верагодна, дзякуючы Шарлю Бадлеру (Charles Baudelaire), які ў сваім вядомым выказванні ў 1859 годзе вызначыў фатаграфію як сапраўдны дакумент розных поглядаў і навуковых фактаў. Між тым Бадлер таксама заявіў, што гэта акт помсты Бога, які паслаў на зямлю **Дагера** (Louis-Jacques-Mande Daguerre) як свайго месію, задаволіўшы просьбу вульгарнага натоўпу, што прагнуў мастацтва як дакладнага ўзнаўлення натуры. У часы Бадлера механічнае фатаграфаванне было ўдвая падазроным, паколькі з'яўлялася спробай прамысловасці замяніць ручную працу





Марцін Мункачы (Martin Munkacsi). Без назвы. Жэлаціна-сярэбраны друк.

Даратэя Ланж (Dorothea Lange). Прытулак для бяздомкаў «Белы анёл». Жэлаціна-сярэбраны друк. 1933.

* Гл. «Мастацтва». 1993. № 1. С. 34.

Мэры Элен Марк (Mary Ellen Mark). Рэпетыцыя акрабатаў. Ахмадабад, Індыя. Жэлаціна-сярэбраны друк. 1989.

Дыяна Арбус (Diane Arbus). Хлопчык з цацачнай ручной гранатай. Цэнтральны парк, Нью-Йорк. Жэлаціна-сярэбраны друк. 1962.





мастака масавай вытворчасцю танных карцінак. Крытычныя галасы, хоць і менш красамоўныя, былі ў той час усё яшчэ ўплывовымі, калі я далучыўся да іхняга хору, выступіўшы ў ролі апалагета кіно. Маёй стратэгічнай задачай было тады даць апісанне розніцы паміж тымі вобразамі, якія паўстаюць, калі мы глядзім на фізічны свет, і тымі вобразамі, якія ўспрымаюцца з экрана падчас прагляду фільма. Менавіта гэтыя адрозненні і вызначаюць эстэтычнае ўзнаўленне свету.

У пэўным сэнсе такі падыход быў негатыўны, бо абараняў новае мастацтва, абапіраючыся на старыя, традыцыйныя крытэрыі. Так, нягледзячы на механічную прыроду фатаграфіі, фатографу ўказвалі такі ж абшар інтэрпрэтацыі, які існаваў для жывапісцаў і скульптараў. І толькі ў якасці пабочнага прадукту я цікавіўся ў той час вартасцямі фатаграфіі, якія яна атрымала ў спадчыну ад механічных асаблівасцяў сваіх вобразаў. Аднак нават пры ўсім тым мой выступ быў тады неабходны, і, верагодна, трэба яго згадаць і цяпер, прынамсі, у сувязі са з'яўленнем аднаго з самых вядомых і самых блытаных выказванняў апошніх гадоў, якое змяшчаецца ў працы **Ралана Барта** (Roland Barthes) **«Camera lucida»**. Барт называе фатаграфію дасканалай і абсалютна дакладнай аналогіяй фізічнага аб'екта, атрыманай не шляхам яго трансфармавання, а шляхам рэдукцыі. Калі гэтае выказванне ўвогуле мае хоць нейкі сэнс, яно азначае, верагодна, наступнае: фатаграфічная выява ўяўляе сабою не што іншае, як дакладную копію аб'екта, і ўсялякае яго ўдасканаленне або інтэрпрэтацыя — другасныя. Я ж лічу, што трэба настойваць на тым, што вобраз не можа перадаваць паведамленне, калі на першапачатковым этапе не набывае формы.

Відавочна, што мы глядзім на фотасюжэты не як на прыдуманыя чалавекам карціны, а як на копіі прадметаў або дзеяў, якія існавалі або мелі месца недзе ў прасторы і часе. Упэўненасць, што фатаграфічныя выявы спароджаны фотакамерай, а не намаляваны рукой чалавека, моцна ўздзейнічае на тое, як мы іх разглядаем і як мы імі карыстаемся. Гэты момант асабліва падкрэсліваў французскі кінакрытык **Андрэ Базэн** (André Bazin).

Як ён напісаў у 1945 годзе, фатаграфія мае тую перавагу, што «ўпершыню на шляху ад аб'екта-арыгінала да яго рэпрадукцыі стаў нежывы інструмент… Фатаграфія ўздзейнічае на нас як з'ява прыроды, як кветка або сняжынка, чый плод або зямное паходжанне — неаддзельныя часткі яе прыгажосці». Разглядаючы ў музеі карціну з вясёлай сцэны ў фламандскай таверне, мы звяртаем увагу на тое, як аб'екты былі ўведзены мастаком і чым займаюцца персанажы ягонай карціны. І толькі ўскосна мы выкарыстоўваем гэтую карціну як дакументальнае пацверджанне таго, які было жыццё ў XVII стагоддзі. Абсалютна іншае стаўленне ў нас да фатаграфіі, скажам, барнай стойкі. Дзе гэта было знята? — жадаем ведаць мы. […] Характэрныя і зусім іншыя адносіны да часу. Пытанне «Калі гэта было намалёвана?» азначае перш-наперш, што нас цікавіць, на якой ступені свайго творчага развіцця знаходзіўся мастак у той час, калі маляваў гэтую карціну. Пытанне ж «Калі гэта было знята?» звычайна ўказвае на тое, што нас цікавіць, у якім месцы знаходзіўся суб'ект у той перыяд і які гэта быў час увогуле, г.зн. гістарычнае месца падзеі. […]

Разглядаючы фатаграфію як дакументальнае сведчанне эпохі, мы звычайна задаём тры пытанні: «Гэта арыгінал?», «Гэта дакладная копія?», «Гэта сапраўдны здымак?». […] Мы пытаемся: у якой ступені верагоднасці выява перадае фрагмент рэчаіснасці, які здымае фатограф? Фатаграфія можа быць арыгінальнай, але несапраўднай; сапраўднай, але неаўтэнтычнай. […]

Можна зразумець, чаму Базэн лічыў, што сутнасць фатаграфіі раскрываецца «не ў дасягнутым выніку, а ў спосабе, якім гэты вынік быў дасягнуты». Аднак важна таксама паглядзець, што дае для візуальных якасцяў вобраза на фотаздымку працэс механічнай рэгістрацыі падзей. Тут нам на дапамогу прыходзіць **Зігфрыд Кракаўэр** (Siegfried Kracauer), чыя кніга «Тэорыя кіно» базуецца на назіранні, што фатаграфічная выява ёсць прадукт узаемадзеяння фізічнай рэальнасці, што пакідае свой след у выглядзе аптычнага вобраза на фотастужцы, і таленту стваральніка фатаграфіі, ягонай здольнасці рабіць выбар з сыравіннага матэрыялу, надаваць яму форму і ўмела арганізоўваць яго. Кракаўэр выказаў меркаванне, што аптычны вобраз ствараецца дзякуючы бачным падзеям свету, якія адбываюцца не дзеля зручнасці фатографа, так што было б памылкай нацягнуць на ўсе гэтыя маштабныя і груваасткія сведчанні рэальнасці ўціхамірвальную кашулю кампазіцыі.

Няпэўнасць, бясконцасць, выпадковасць аранжыроўкі варта лічыць абгрунтаванымі і сапраўды неабходнымі якасцямі фільма як фатаграфічнага прадукту — неабходнымі таму, што толькі яны лагічна выцякаюць з унікальных асаблівасцяў данага мастацкага сродку і тым самым ствараюць вобраз рэчаіснасці, які не здольныя прапанаваць іншыя віды мастацтва. Калі, трымаючы ў памяці назіранні Кракаўэра, мы ўважліва паглядзім на структуру тыповай фатаграфічнай выявы, то ўбачым, магчыма, са здзіўленнем, што яе змест укладзены пераважна намёкамі і апраксімацыямі. Ва ўдалым малюнку або рысунку кожны росчырк пяра, кожны мазок пэндзля ўяўляюць сабою наўмысныя, усвядомленыя выказванні мастака аб форме, прасторы, аб'ёме, адзінстве, падзеле, асвятленні і г. д. і павінны прачытвацца як такія. Структура выяўленчага прадстаўлення раўназначная мадэлі эксплііцытнай (растлумачальнай. — **Рэд.**) інфармацыі. Калі мы падыходзім да фатаграфій з чаканнямі і надзеямі, якія ўзнікаюць падчас нашага ўважлівага аналізу вобразаў, створаных рукамі, то мы адчуваем, што работа фотакамеры нас расчароўвае. Абрысы прадметаў знікаюць разам з іх формамі ў мутнай цемры, аб'ёмы ілюзорныя, палосы святла ідуць невядома адкуль, суседнія аб'екты не з'яўляюцца ні злучанымі, ні разрозненымі, дэталі не спалучаюцца ў цэлае. Відавочна, што вінаватыя ў гэтым мы самі, паколькі глядзім на фатаграфію так, як быццам бы яна была ўся ад пачатку і да канца зроблена непасрэдна чалавекам і знаходзілася цалкам пад яго кантролем, а не з'яўлялася механічным асадкам святла. Як толькі мы пачынаем разглядаць фатаграфію такой, якая яна ёсць на самай справе, яна робіцца і цэльнай, і лагічнай, і, магчыма, нават прыгожай.

Аднак, зразумела, тут ёсць праблема. Калі слушнае тое, што я сцвярджаў раней, то тады, каб гэтую карціну можна было «прачытаць», яна павінна мець пэўную форму. А як тады ўвесь гэты кангламерат недакладных, невыразных апраксімацый можа перадаваць сваё паведамленне? Казаць пра «прачытанне» карціны дарэчна, але разам з тым небяспечна, бо гэта азначае параўнанне з вербальнай моваю, а лінгвістычныя аналогіі, хоць і з'яўляюцца моднымі, заўсёды моцна ўскладняюць асэнсаванне перцэпцыйнага вопыту. Яшчэ раз прызгадаю эсэ Ралана Барта, у якім выява на фатаграфіі апісваецца як нешта зашыфраванае і адначасова дэшыфраванае. Аўтар гэтага эсэ зыходзіць з меркавання, згодна якому паведамленне можна зразумець, толькі калі ягоны змест перададзены з дапамогай дыскрэтных стандартных адзінак мовы, прыкладам якой з'яўляецца славеснае пісьмо, сігнальныя коды і музычная натацыя. Такім чынам, выяўленчыя паверхні, якія змяшчаюць непарыўныя і нестандартныя элементы, з'яўляюцца, паводле Барта, незакадзіраванымі, што азначае немагчымасць іх прачытаць. (Гэтае назіранне, вядома, слушнае як для жывапісу, так і для фатаграфіі.) Але як мы тады атрымліваем доступ да сэнсу карціны? За кошт таго, кажа Барт, што змест стасуецца з іншым тыпам кода, неўласцівым самой карціне, але навязаным грамадствам у выглядзе мноства тыповых значэнняў пэўных аб'ектаў і дзеянняў. Барт прыводзіць прыклад фатаграфіі, на якой мы бачым стол пісьменніка: расчыненае акно з відам на дахі, пакрытыя чарапіцай, на ландшафт з вінаграднікам; перад акном стаіць стол, на якім альбом з фатаграфіямі, лупа, ваза з кветкамі. Такое размяшчэнне аб'ектаў ёсць не што іншае, як слоўнік паняццяў, а іхныя стандартныя значэнні могуць счытвацца з яго як тлумачэнні слоў. […]

Нават калі мы ўпэўнена сцвярджаем, што паведамленні, якія перадаюцца фатаграфіямі, нельга звесці да мовы знакаў, то мы яшчэ не вырашаем праблему, як чытаць такога кшталту паведамленні. Перадусім трэба зразумець, што выява выглядае «непарыўнай», толькі калі мы разглядваем яе механічна, з дапамогай фатометра. Чалавечае ўспрыманне — зусім не такі інструмент. Зрокавае ўспрыманне ёсць успрыманне мадэльнае: яно арганізуе і структуруе формы, аптычныя праекцыі якіх рэгіструюцца вокам. Менавіта гэтыя арганізаваныя формы, а не якія-небудзь умоўныя ідэаграмы спараджаюць зрокавыя канцэпты, дзякуючы якім карціна робіцца чытэльнай. Яны з'яўляюцца ключамі, якія адкрываюць доступ да ўсёй разнастайнасці складанага вобраза.



Іван Пінкава (Ivan Pinkava). О, салодкая кроў! Жэлаціна-сярэбраны друк. 1995.

Калі назіральнік глядзіць на свет вакол сябе, толькі фізічныя аб'екты здольныя пастаўляць яму формы. У працэсе здымкі фатограф, яго аптычнае і хімічнае абсталяванне адбіраюць гэтыя формы, часткова іх трансфармуюць і інтэрпрэтуюць. Такім чынам, каб зразумець сэнс фатаграфіі, неабходна глядзець на яе як на месца сустрэчы фізічнай рэальнасці з творчым розумам чалавека. […]

Калі параўнаць мастацкае развіццё фатаграфіі з часоў **Дэвіда Хіла** (David Octavius Hill) да вялікіх фатографаў нашага часу з усім шырокім спектрам выяўленчага мастацтва ад Манэ да, напрыклад, Полака або музыкі ад Мендэльсона да Бартака або Берга, то можна зрабіць высновы, што хоць і былі фатаграфічныя творы найвышэйшай якасці, фатаграфія была паслядоўна абмежавана ў сродках выяўлення і ў глыбіні пранікнення ў сутнасць рэчаў. Зразумела, з вынаходніцтвам мікраскопа, тэлескопа і самалёта перад фатаграфіяй адкрыўся новы свет, але спосаб яго даследавання наўрад ці зрабіўся адрозным ад таго, якім карысталіся яшчэ піянеры фатаграфіі. Тэхнічныя трукі, з дапамогай якіх можна змяняць вонкавы выгляд выявы, мантажы пазітываў або негатываў значна змяняюць фатаграфічны вобраз, але па меры таго, як фатаграфія адыходзіць ад рэалізму — крыніцы сваіх жыватворных сілаў і ўнікальнага ўздзеяння на чалавека, — яна хутка робіцца ўстарэлай, выходзіць з моды. Што ж да глыбіні значэнняў, то фатаграфіі падаюцца нам вельмі важнымі, дзіўнымі, шчырымі, і толькі зрэдку — глыбокімі выявамі.

Падобна, што фатаграфія мае межы сваёй ужытковасці. […] І звязана гэта не з маладым узростам мастацтва фатаграфіі, а з яе інтымнай фізічнай блізкасцю да ўсіх відаў чалавечай дзейнасці. […]

Непарыўна злучаная з фізічнай прыродай ландшафту і людскіх пасяленняў, з жывёламі і чалавекам, з нашымі перамогамі, пакутамі і радасцямі, фатаграфія надзелена прывілеем дапамагаць чалавеку вывучаць сябе, пашыраць і захоўваць свой досвед, абменьвацца жыццёва неабходнымі паведамленнямі…

Пераклад са скаротамі з рускай мовы.

Жывыя адбіткі

Яўген ШУНЕЙКА



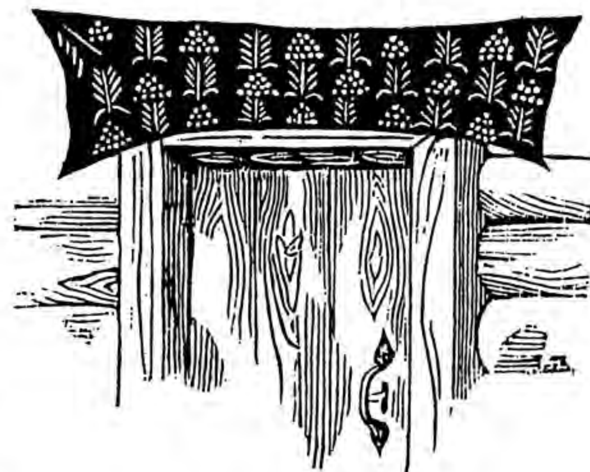
Казімір Малевіч. Першая тканіна супрэматычнай арнаментацыі. Выканана ў Віцебску ў 1919 г. Палатно, туш, гуаш. 20х9,6. Санкт-Пецярбург, Дзяржаўны Рускі музей.

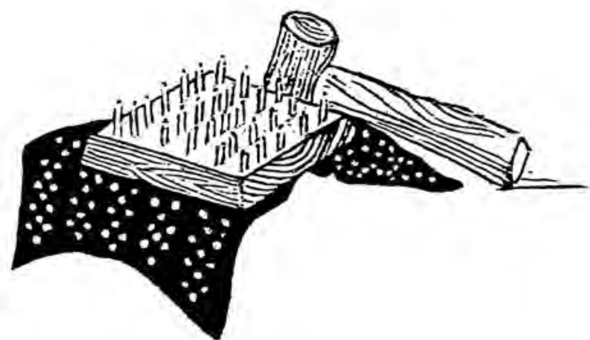
Ксілаграфічнае аздабленне Я.Мініна да кнігі І.Фурмана «Крашаніна» (1925).

Сярод розных відаў арнаментацыі беларускага народнага тэкстылю набіванка застаецца найменш даследаванай. Гэтаму ёсць аб'ектыўныя тлумачэнні.

Як вядома, набіўны арнамент наносіўся з дапамогай спецыяльных дошак-клішэ на паверхню самых тонкіх ільняных, бавоўняных, ваўняных тканін, якія рэдка могуць доўга захоўвацца. Многія ўзоры гэтага мастацтва зніклі бясследна, не маючы магчымасці быць перанесенымі на новыя тканіны, бо ўжо на пачатку XX ст. фабрычная вытворчасць пачынае хутка выцясняць рукатворныя вырабы. Да таго часу майстры займаліся набіванкаю не так паўсюдна як, напрыклад, ткацтвам. Але ў самы значны перыяд свайго пашырэння ў народнай творчасці — з другой паловы XIX ст. — яна стала аб'ектам зацікаўленасці беларускіх этнографаў. З моманту стварэння Этнаграфічнага аддзела пры Дзяржаўным Рускім музеі ў Санкт-Пецярбургу ў 1901 г. туды пачалі паступаць здымкі, а таксама набойныя дошкі і нават самі тканіны, аздобленыя набіванкаю. Напрыклад, у калекцыі Е.Раманава за 1903 г. пад нумарам 554 з усходняй Беларусі пазначана квадратная набойная дошка з раслінным і геаметрычным арнаментам. З калекцыі А.Сержпутоўскага за 1910 г. пазначана спадніца пад нумарам 2107-230 з вёскі Гоцк Мазырскага павета з даматканага палатна, аздобленая сродкамі набіванкі ў аранжавыя разеткі на чырвоным фоне, і да т. п.

Такім чынам, першы перыяд збірання аказаўся даволі выніковым. Другі перыяд пошукаў і першых спробаў асэнсавання мастацкіх вартасцей набіванкі прыпадае на 1920-ыя гады, калі да яе звярнуліся такія энергічныя даследчыкі з шырокім навуковым дыяпазонам, як В.Ластоўскі, А.Шлюбскі, І.Фурман, З.Даўгяла і інш. Вельмі знамянальна, што першымі манаграфіямі, прысвечанымі гэтаму віду народнага мастацтва, былі працы І.Фурмана «Крашаніна» (Віцебск, 1925) і А.Шлюбскага «Крашаніна (Набіванка)» (Віцебск, 1926). В.Ластоўскі (Власт) ужо ў 1925 г. пісаў пра неабходнасць далейшага збірання нязмерна каштоўных, на яго думку, узораў набіванкі[1]. А.Шлюбскі, разумеючы патрэбу далучэння да гэтай справы шырокага кола беларускіх краязнаўцаў, распрацаваў у 1927 г. метадычныя парады з 16 пунктаў збірання яшчэ бытных тады ўзораў набіванкі, а таксама ўсяго комплексу звестак, з ёю звязаных[2]. Як прыклад, на старонках часопіса «Наш край» з энергічным заклікам да ўсіх зацікаўленых асоб быў змешчаны чорна-белы малюнак набіванкі са збораў Дзяржаўнага музея ў Менску. Узор паходзіў са Смаленскай Беларусі, з самага аддаленага на ўсход ад маладой беларускай сталіцы рэгіёна, дзе існавалі многія фальклорныя, этнаграфічныя традыцыі, тоесныя магілёўскім ды віцебскім. У гэтым быў сімвалічны падтэкст — паўсюль шукаць, знаходзіць, даследаваць нацыянальную спадчыну. Нат





самі абрысы малюнка гэта падкрэсліваюць. Арыгінальныя кветкавыя разеткі, змешчаныя на цёмным фоне ў шахматным парадку ў чаргаванні з стромкімі вертыкальнымі парасткамі, таксама вобразна цягнуцца сваімі сцяблінкамі ў розных кірунках. Нездарма даследчыкі 1920-ых гадоў так шчыра захапляліся лаканізмам і выразнасцю набоечных сродкаў аздобы тканін. Простыя, светлыя адбіткі ўмоўных раслін, кветак, геаметрычных матываў — а якая шматзначная мастацкая мова! У ёй ясна прагладаюцца дагістарычныя карані, адчуваюцца рытмы, сінтэзуюцца старадаўнія і новыя формы не адной гістарычнай эпохі. А тонкія, выразныя малюнкі, што пашырыліся ў набіванцы з канца XIX ст., увогуле лучаць беларускую народную творчасць з народнай творчасцю не толькі Заходняй Еўропы, расійскай Поўначы, Верхняга Паволжа, але і Індыі, са шматлікіх тэкстыльных асяродкаў якой ужо з XVII ст. пачалі імпартаваць набіўныя паркалі прагныя да экзотыкі і эстэтычных навінак еўрапейскія краіны. Дзякуючы своечасовай ініцыятыве ў шэрагу друкаваных выданняў набіванка ў 1920-ых гг. атрымала яшчэ адну арыгінальную форму свайго далейшага існавання: у малюнках з дошак-клішэ, якімі



мастакі аздаблялі тэксты згаданых даследчыкаў. Мастакамі, што рабілі гэтую справу з найбольшай дакументальнай дакладнасцю і яскравым творчым падыходам, былі Я.Мінін, А.Тычына і М.Філіповіч, вядомыя творцы сучаснага беларускага мастацтва.

Яўхім Мінін не толькі выканаў да прац І.Фурмана і А.Шлюбскага вытанчаныя ксілаграфічныя копіі арнаментаў набойных дошак — больш за 20 варыянтаў, але пайшоў значна далей дзеля кампазіцыйнага дасканалення мастацтвазнаўчай манаграфіі. Застаўкі, буквіцы, самі вокладкі былі вырашаны з ужываннем добра чытэльнага арнаменту набіванкі. Дадатковыя гравюрныя адлюстраванні тэхналагічных працэсаў нанясення арнаментацыі на паверхню тканіны, прылады для фарбавання і да т. п. мастак таксама адмыслова вырашаў у лаканічным і кантрастным чорна-белым стылі. Нібы гэта былі таксама матывы набіванкі. І такая праца не была для выдатнага віцебскага графіка чымсьці другасным. Напрыканцы ён змякчае своеасаблівы аўтарскі адбітак — малюе тонда з выявай рукі майстра і подпісам-сведчаннем пра ягоны асабісты мастацкі нагляд і ўласнаруч зробленыя малюнкі.

З Анатолем Тычынам у аўтара гэтых радкоў у 1983 г. адбылася непасрэдная размова наконт яго працы над графічнымі копіямі набіванкі. Ужо немалады, цяжка хворы мастак як толькі даведаўся, што ягоныя лінарыты-ілюстрацыі да тэкстаў А.Шлюбскага добра захаваліся ў архівах Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі, з цеплынёй і шчырасцю пачаў прыгадваць, як ён на працягу аднаго месяца выканаў больш за сто лінарытных кампазіцый, што ўяўляюць сабой фрагменты арнаментацыі набіванак[3]. Ён неаднаразова ўдзельнічаў у навукова-даследчых экспедыцыях Інстытута беларускай культуры ў 1920-ых гг. Нават сам неспадзявана знайшоў у мястэчку Губін, што на Полаччыне, у закрысцы касцёла некалькі старых набойных дошак. Падумаць толькі, памяць творцы захавала гэткія свежыя ўражанні, непадуладныя часу! Такі небывалы энтузіязм быў характэрны для творчага і навуковага жыцця Беларусі 1920-ых гг. Мастак разумеў, што прычыніўся да асаблівай даследчыцкай работы і з захапленнем падтрымаў прапанову Ластоўскага. Старыя тканіны, дошкі не могуць дастаткова перадаць эстэтычнага ўражання ад далікатных набіванак. А вось калі паспрабаваць паўтарыць нескладаны, але вытанчаны, па-свойму вельмі графічны арнамент з дапамогай разца, як гэта параіў бясконца багаты на розныя эксперыментальныя ідэі Ластоўскі? Вынік быў проста дзівосны. Таму працаваў Тычына вельмі хутка, хоць кожны новы ўзор вымагаў вялікай уважлівасці і пэўнасці ў руцэ. І калі не хапала лінолеуму, выкарыстоўваў старыя кавалкі не лепшай якасці з падлогі розных менскіх будынкаў! Так ратавалася з нябыту, па-мастацку аднаўлялася спадчына набіванкі, якая магла знікнуць, як многае іншае, што мела выключнае значэнне, але паступова выйшла з ужытку.



МАСТАЦКІ НАГЛЯД І МАЛЮНКІ У ТЭКСЬЦЕ — Е.С.МІНІНА

Таленавіты жывапісец і графік Міхась Філіповіч таксама быў захоплены даследчыцка-адраджэнскім пафасам. У 1920-ых гг. ён неаднойчы бываў у этнаграфічных экспедыцыях па Беларусі. Як вынік — адзін з яго графічных альбомаў быў прысвечаны арнаментам набіванкі. Ён працаваў у віцебскіх музейных зборах, пераносіў арнаментальныя матывы непасрэдна з набойных дошак, якіх там зберагалося каля сотні прыкладаў. Але ён абраў для сябе іншы тэхнічны прыём. На белых аркушах шчыльнай паперы чорнай, сіняй, карычневай, верагодна, друкарскай фарбаю, якой ён пакрываў рэльефныя паверхні дошак-клішэ, множыў каляровыя адбіткі лісточкаў, кветак, птушак і іншых адмыслова-лаканічных форм, каб захаваць рукатворны характар арнаментацыі, а не трымацца сухога капіравання, свядома падкрэсліваў розныя дробныя адвольнасці, несупадзенні, зацёкі, магчымыя толькі пры ручным выкананні. Цяпер гэты выдатны (хоць і мала вядомы шырокаму гледачу) альбом знаходзіцца ў бібліятэцы Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі і заслугоўвае свайго факсімільнага выдання. У музей, ужо змацаваныя ў выглядзе альбома самім аўтарам, крыху пажоўклыя аркушы трапілі пасля 1945 г. Як мяркуе ў размове з аўтарам гэтых радкоў (студзень 2002 г.) былая супрацоўніца бібліятэкі Вера Іванаўна Колас, якая працавала там з 1957 г., альбом разам з творамі маста-

Ксілаграфічнае аздабленне Я.Мініна да кнігі І.Фурмана «Крашаніна» (1925).

ка і іншымі архіўнымі дакументамі мог трапіць у музей з маскоўскай майстэрні Філіповіча дзякуючы энергічнай збіральніцкай дзейнасці кіраўніка музея Алены Васільеўны Аладавай. Яна асабіста ведала мастака яшчэ да пачатку вайны і, несумненна, разумела значнасць яго творчасці ў самых розных пачынаннях. Альбом са шматлікімі рэмаркамі, пазначэннямі самога мастака захаваўся для нашчадкаў. Далейшае залежыць, вядома, ад працягу даследавання традыцый набіванкі і выяўлення невычэрпнага багацця яе мастацкіх сродкаў выразнасці. Такую думку не раз выказвалі беларускія даследчыкі набіванкі 1920-ых гг.[4], але ў наступныя дзесяцігоддзі



Марк Шагал. Купанне дзіцяці. Кардон, тэмпера, 1916. 59x61.

Графічны рысунак узору набіванкі са Смаленскай Беларусі. Са збору Мінскага дзяржаўнага музея. 1927.

справа гэтая была гвалтоўна спынена ў сувязі з пераследам і рэпрэсаваннямі даследчыкаў[5].

Толькі ў другой палове XX ст. спакваля ўзрастае цікавасць і ўвага да гэтага непаўторнага мастацтва «тэкстыльнай графікі». Навукова-мастацкай звястункай надзеі на вяртанне да даследавання народных традыцый стаў альбом з малюнкамі С.Гунько і М.Федасеева 1951 г., дзе сярод узораў ткацтва, вышыўкі былі змешчаны 4 чарнаконтурныя на белым фоне і 8 белаконтурных на сінім фоне прыкладаў набіванак з афіцыйна забароненых тады выданняў 1920-ых гг.[6]. Але на падставе такіх сціплых па колькасці ўзораў цяжка было гаварыць пра адраджэнне гэтага рукатворнага мастацтва.

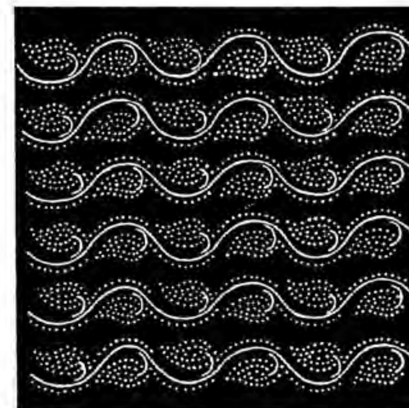
З перспектывы часу, маючы значна больш звестак і прыкладаў, немагчыма не зразумець той важнай мэты, якой удалося дасягнуць мастакам у творчай садружнасці з навукоўцамі. Яны не толькі адрадзілі найвыдатныя ўзоры арнаментацыі, але і першымі паспрабавалі выкарыстоўваць яе стыль у вырашэнні самых розных мастацкіх задач, напрыклад у пошуках лінейна-рытмічнай выразнасці, падкрэсленай знакавай прастаты і ўмоўнасці сучаснай кніжнай графікі. Гэта быў натхнёны заклік абапірацца на каштоўныя народныя крыніцы і ствараць наватарскае мастацтва. Нельга абысці ўвагаю ў кантэксце вобразатворчых уздзеянняў сімвалічны твор віцябляніна Марка Шагала «Купанне дзіцяці» (1916). Сіняя абіўка муроў утульнага пакойчыка, дзе жанчыны занятыя мыццём немаўляткі, а асабліва цёмна-сіняя коўдра з белымі набіўнымі арнаментамі на ложку — падкрэсліваюць атмасферу чыстых, першасных жыццёвых ўражанняў. Здаецца, лепш, чым набіванка, нішто не падыходзіць тут для такога жывапіснага акцэнту. Невыпадкова Віцебшчына, адзін з развітых рэгіёнаў вытворчасці набіванкі, стала на пачатку 1920-ых гг. і асяродкам наватарскага мастацтва з сусветным рэвалюцыйным памкненнем. Прыклад гэтаму — праекты Казіміра Малевіча, створаныя ім у 1919 г. у Віцебску. Гэта — эскізы арнаментацыі тканін сродкамі набіванкі ва ўласцівым яму супрэматычным стылі. Нездарма разам з вяртаннем прызнання ўсяго шырокага творчага дыяпазону дзейнасці Малевіча ў шматлікіх выданнях з канца 1980-ых гг. вельмі часта рэпрадуктуюцца гэтыя лёгкія вывы цёмна-сініх, чорных і чырвоных рысачак, кружочкаў, трохкутнікаў на белым фоне тканіны ці паперы. Мастак-празорлівец беспамылкова вызначыў у ясных геаметрычных рытмах, пачэрпнутых з класікі народнай спадчыны, пульсацыю новага жыцця з дынамікай архітэктурных планаў будаўніцтва, з парывамі палётаў у міжпланетнай, бязмежна-белай прасторы. Мастак марыў надаць арнаментацыі тканін асаблівую ролю — азбукі спасціжэння супрэматычнай рэальнасці. Не падтрымаць такую наватарскую ідэю — значыць абмежаваць творчыя далягляды. Але, на вялікі жаль, доўгія дзесяцігоддзі арнаментацыя тканін не выходзіла за межы дэкаратыўных імітацый і паўтораў старамодных стылістычных узораў. Здабыткі даследчыкаў і мастакоў былі забытыя, а іх імёны выкраслены з афіцыйных старонак гісторыі мастацтва.

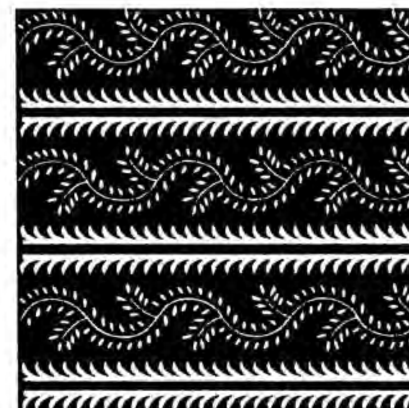
Толькі ў 1970-ых гг. пачаўся актыўны зварот да вывучэння народных традыцый. Настойлівымі збіральнікамі і прапагандыстамі гэтай не асэнсаванай па-сапраўднаму спадчыны сярод нямногіх іншых сталі мастацтвазнаўцы М.Раманюк, Я.Сахута, якія таксама прынцыпова згадвалі і набіванку. Але іх стратэгічнай задачай напачатку было, вядома, даказаць і паказаць надзвычайнае багацце такіх развітых відаў творчасці беларусаў, як ткацтва, вышыўка, традыцыйны касцюм, разьба і інш., калі пра іх яшчэ не існавала грунтоўных выданняў. Набіванка была прапанавана з іх падтрымкаю ў 1980 г. як самастойная тэма аспірантцкіх даследаванняў аўтару гэтых радкоў. Надарылася магчымасць мэтанакіравана займацца далейшым даследаваннем ручной набіванкі. Не перадаць хвалявання, калі ўпершыню ўзяў у рукі набойныя дошкі з віцебскіх музейных збораў, да якіх дакраналіся ў далёкія 20-ыя Мінін, Філіповіч, Фурман! Яны такія старадаўнія, што не вытрымаюць неасцярожнага абыходжання. Каб перазняць, не пашкодзіўшы, з іх рэльефнай паверхні дакладныя абрысы арнаментаў, прыкладаў тонкія аркушы паперы і вельмі асцярожна, рытмічна праводзіў алоўкам па ўсёй яе плоскасці. На месцах арнаментальных форм атрымліваліся найдакладныя іх адбіткі. Потым атрыманы чарнавы рысунак пераносіў на чыстую паперу і замацоўваў яго контуры чорнай тушшу, што дазваляе вывучаць, параўноўваць арнаментальныя матывы з адлюстраваннямі 1920-ых гг. і рабіць новыя мастацтвазнаўчыя пошукі. На шчасце, прагрэс у вытворчасці пісьмовых прылад даў магчымасць карыстацца пры выкананні такіх дакладных копій капілярнымі, а потым і гелевымі ручкамі, якія памагаюць вельмі роўна-плынна праводзіць на адным дыханні тонкія лініі, рысачкі, ставіць у арнаментальных кампазіцыях шматлікія кропачкі і іншыя драбнюткія дэталі. Каб выканаць сотні такіх рэканструкцый, спатрэбіўся не адзін год мудравання над кампазіцыямі з сярэднімі памерамі 18х18 см. Пасля такога маруднага ручнога працэсу — пераход да камп'ютэрных тэхналогій, бо далей пераносіць малюнак на ксілаграфічную ці лінолеумную базу ўжо немэтазгодна. Значна лепш сканіраваць чарнаконтурныя рэканструкцыі набіванак, а потым — колькі камп'ютэрных каманд, колькі смелых удараў па клавішах, колькі загадаў для жвавай камп'ютэрнай «мышкі» — і нечакана на экране манітора нараджаецца цуд: на ярка-сінім фоне (замест чорных контураў на белай плоскасці) ажываюць бялюткія кветачкі, кропачкі, хвалістыя тонкія лініі самага дасканалага выгляду! Варта было даследаваць «неіснуючыя» тканіны дзеля такога новага, эфектнага іх адлюстравання. Першыя каляровыя ўзоры камп'ютэрнаадноўленай набіванкі былі выкарыстаны аўтарам для артыкула ў новым выданні Беларускай энцыклапедыі[7]. Наступныя — у гэтым артыкуле.

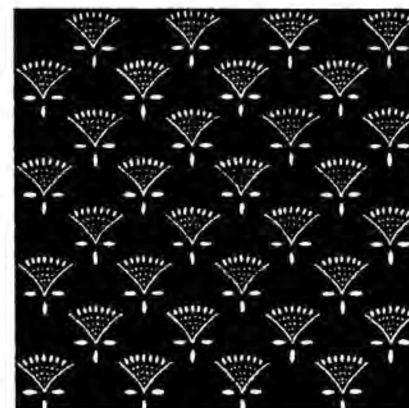
Такім чынам, прыклад выдатных творцаў-папярэднікаў інспіруе неабмежаваныя эксперыменты на глебе вывучэння народных традыцый. І намаганні — недарэмныя. Вялікі патэнцыял вобразных ідэй, якія выявіла арнаментацыя набіванкі дзякуючы паслядоўнай даследчыцкай працы вядомых навукоўцаў і мастакоў, не страчвае сваёй актуальнасці ў наш час разнастайных эстэтычных пошукаў, патрабуе ўсвядомленага выкарыстання ў шырокім кантэксце сучаснага дэкаратыўнага мастацтва, прыкладной графікі, тэкстыльнай вытворчасці і г. д.

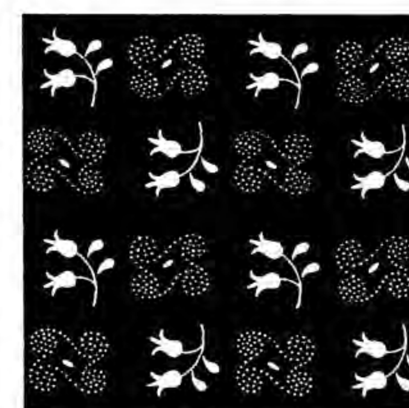
Матэрыялы, звязаныя з рэканструкцыяй узораў народнай набіванкі графічнымі, камп'ютэрнымі сродкамі, пераконваюць у яе бязмежных фарматворчых магчымасцях пры арганічным спалучэнні традыцый і наватарства ў класічна народным стылі канца XIX — пачатку XX ст. Дзякуючы назапашаным матэрыялам набіванку можна лічыць адным з выдатных і развітых відаў беларускага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Складана цяпер адшукаць цудам захаваны фрагмент старой набіўной тканіны, але яе далікатныя і шляхетна-простыя выяўленчыя формы (ужо вядомыя праз шматлікія рэканструкцыі) пакінулі ў гісторыі нашага мастацтва свае жывыя адбіткі. Яны (дазвольце, калі ласка, скарыстаць крыху паэтычных метафар), як трапяткое зорнае святло ў глыбокай сінечы неба, могуць і надалей зачароўваць сваёй шматзначнасцю і скіроўваць навукоўцаў і мастакоў у плённым і перспектыўным кірунку спасціжэння спадчыны шляхамі наватараў-першапраходцаў.









Узоры набіванкі канца XIX — пачатку XX ст. з усходняй Беларусі, выкананыя з дапамогай камп'ютэрнай праграмы «Photoshop». 2002. Рэканструкцыя Я.Шунейкі.

---

1 Власт. Рэцэнзія на манаграфію І.Фурмана «Крашаніна» // Крывіч. 1925. № 10 (2). С. 120.

2 Шлюбскі А. Вывучэнне друкавання тканіны // Наш край. 1927. № 8–9. С. 79–81.

3 Шлюбскі А. Аб беларускай набойцы // Запіскі аддзела гуманітарных навук. Кн. 4 / Працы катэдры этнаграфіі. Мн., 1928. Т. 1. С. 187–192, мал. 1–101.

4 Даўгяла Зм. Крашаніна, набойка, выбойка // Наш край. 1926. № 6–7. С. 46; Ён жа. Рэцэнзія на манаграфіі пра набіванку І.Фурмана і А.Шлюбскага // Савецкае будаўніцтва. 1926. № 4, С. 229–230.

5 Возвращенные имена. Сотрудники АН Беларуси, пострадавшие в период сталинских репрессий. Мн., 1992.

6 Беларускае народнае мастацтва. Мн., 1951. Т. 1. Табл. 120–131.

7 Шунейка Я. Набіванка. Беларуская энцыклапедыя. Мн., 2000. Т. 11. С. 86–87.

Незямное прыцягненне

Ала ШАМРУК

Час, што імкнецца да ўласнага вызвалення на шляху свайго пераўтварэння ў вечнасць; жыццё, што парывае з зямнымі каранямі і робіцца часцінкай пазачасавага быцця; іскры памяці, думак, пачуццяў, узятыя з рэчаіснасці як адзіна цэнныя ў свет узвышаны і незямны... Вабіць і страшыць покліч вечнасці, за якой — пустата, чорная бездань або — вышэйшая магія і несмяротнасць...

Такое, мусіць, сюжэтнае кола работ, прадстаўленых жывапісцам Сяргеем Кірушчанкам і скульптарам Тамарай Сакаловай на выставе «Спакуса прастораў», якая прайшла ў Палацы мастацтваў у Мінску ў снежні 2001 — студзені 2002, — выставе, дзівоснай па цэласнасці пластычнага і прасторавага ўспрымання, актуальнасці мастацкіх канцэпцый. Яна прадэманстравала ўсё большы адыход аўтараў ад фігуратыўнасці, зварот да філасофскага асэнсавання катэгорый часу і прасторы. Адасобіўшыся ад рэчаіснасці, паўсядзённага існавання, мастакі твораць, падуладныя толькі сілам прыцягнення, накіраваным з глыбіняў уласнага «я» ў сферу, недасяжную пазнанню.

Тэма часу, непазбежна звязаная з адыходам ад рэчаіснасці, характарызуе многія напрамкі пошукаў у сучасным мастацтве, улучна з такімі яго відамі, як інсталяцыя, перформанс, фатаграфія. У работах трохгадовага цыкла, прадстаўленых на выставе, прысутнічае тое, што стала ўжо здабыткам найноўшага мастацтва: адчуванне цырыманіялу працякання часу, выяўленага рознымі пластычнымі, прасторавымі і іншымі сродкамі, чым упершыню ўзбагаціў разуменне мастацтва Йозеф Бойс. Разважанні пра ўзаемаперацяканне прасторава-часавых катэгорый, увасобленыя ў жывапісных і скульптурных творах, аказаліся працягнутымі ў самой прасторы экспазіцыі, якая ўключылася ў гэтую азартную гульню — «спакусу прастораў».

Як кожнае нефігуратыўнае мастацтва, жывапіс С.Кірушчанкі, які канцэнтруецца вакол праблемаў рэальнага свету, адным са сваіх вектараў накіраваны ў бок свету трансцэндэнтнага — да праблемы быцця ў часе і прасторы, якая адсылае да думак пра вечнасць, пазачасавасць, нейкія вышэйшыя сілы, што кіруюць зямным існаваннем чалавека. Пры гэтым жывапіс звяртаецца да першакрыніцаў сусвету, яго першасных структураў, каардынат, асноватваральных аксіёмаў як спосабу адмежавання ад рэчаіснасці, ад вязкасці паўсядзённасці. І ў гэтым ледзяным касмічным эфіры ўтвараюцца кропкі сударакранання жыццёвага вопыту, адчуванняў, атрыманых ад рэальнага свету, інтэлектуальнай працы і найноўшых пластычных і канцэптуальных пошукаў сусветнага мастацтва.

Адыход ад непасрэдна асацыятыўнай перадачы прыроднага свету, якая яшчэ адчувалася на папярэдняй выставе С.Кірушчанкі ў 1996 годзе, да структуравання ягонай першаасновы — першапачатковай модульнай сеткі, дзе пры дапамозе знакаў, перададых простымі геаметрычнымі фігурамі, дасягнута раўнавага асобаснага, спавядальнага і надасобаснага, пазачасавага, цесна пераплецены сучасныя з архаікай, дагістарычны хаос і вышэйшыя дасягненні сучаснай цывілізацыі. У самім працэсе структуравання сусвету прысутнічае элемент гульні, пры пасрэдніцтве якой ідэі набываюць празрыстасць і... робіцца мастацтвам.

У параўнанні з больш ранімі работамі ў новым цыкле пластычныя вобразы часу, прасторы, руху, неперарыўнасці выяўлены больш лакальна і адкрыта, і больш стэрыльна. Структураваныя урбаністычныя прасторы, што абвастраюць адчуванне ізаляванасці і пустаты — і моцная энергія прабіваючых, перасякаючых адна адну плыняў, віхураў, у зломах, перасячэннях, выгінах якіх — драматызм, надлом, непрадказальнасць і пераможная мэтанакіраванасць вечнага руху. Рознаскіраванасць плыняў паказвае на множнасць паралельнага існавання шляхоў, сусветаў і іх прыцягненняў, судакрананняў, перасячэнняў. Яскравае свячэнне лакальных колераў, галавакружная інтрыга прасторавых калізій сцвярджаюць экстрэмальнасць як спосаб існавання на мяжы магчымага, у непарыўным працэсе пераадолення. Часавыя прамежкі, афарбаваныя ўспышкамі азарэнняў, адкрыццяў, застаюцца палаючымі сваявольнымі рысамі, зігзагамі, яркімі кропкамі ў бясконцай плыні часу.

Час у палотнах мастака ўшчыльніўся да пластычна асэзальнага вобраза. Рух, што ўводзіць у бязмежнасць, непарыўнасць, віхурнымі плынямі зацягваецца ў чорны трохкутнік — канцавы вынік шляху, які хавае ў сабе новую нязведаную глыбіню і з'яўляецца новай кропкай адліку. За ёю — бездань, пустата, вечнасць, дзе час знік, ператвырыўся ў прастору і дзе, дасягнуўшы ледзянога холаду ізаляванасці, можна размаўляць наўпрост з Богам...

У архітэктанічнай пабудове модульных сетак прасочваецца ўплыў ідэй постмадэрнісцкай архітэктуры: у множнасці прасторавых перспектываў, непрадказальнасці і непаўторнасці прасторавых праламленняў. Менавіта прасторавыя інтрыгі фарміруюць эмацыйна-асацыятыўны стрыжань філасофскай ідэі, што ляжыць у аснове кожнага твора мастака.

Стэрыльна-геаметрычная знакавасць выяваў — разам з тым у чымсьці вельмі асобасная, з адценнем спавядальнасці. Гэтыя лініі-плыні, геаграфічныя знакі — не інакш як чалавечыя лёсы, жыццёвыя шляхі, што адкрываюць драматызм і напругу за ўяўнай упарадкаванасцю прасторавых структураў і нейтральным спакоем фонаў.

Вогненна-чырвоныя рысы, што прапальваюць чорны фон у «Знаку выбару» і «Чырвонай лініі руху», абцяжараны драматызмам выбару, напругай паваротаў, безвыходнасцю тупікоў і непераадольнай мэтаскіраванасцю. Зззяючыя рысы, агні, што закляльна гараць у цэмры, гучаць як прызнанні, як споведзі ў глыбокіх, бяздонных прасторах, у жорсткім рытме структураў.

Лінія гарызонту — мяжа-ілюзія, знак вечнага шляху. У работах «Лінія гарызонту» і «Гарызонт сіняга поля» — гэта вузкая чорная бездань, якая вабіць і зацягвае неспазнанасцю і бязмежнай глыбінёй.

Работы «Чырвоная рама для белага пейзажа», «Чырвоная рама для сіняга пейзажа», «Чырвоная рама для чорнага пейзажа» — пластычная метафара прасторава-часавай бязмежнасці, творы мастацтва, якія разрываюць уласную раму.

Знакавасць, архітэктанічнасць і структурнасць як зварот да першаасноваў сусвету, да праблемаў быцця ў часе і прасторы складаюць тое агульнае, што аб'ядноўвае жывапіс і скульптуру на выставе, — многія работы перагукаюцца, успрымаюцца як працяг адна адной.

У сакралізацыі выставачнай прасторы істотная роля належыць скульптуры Т.Сакаловай. Дыханне архаікі, магічнай таямніцы часу адчуваецца ў ёй мацней, чым у жывапісе, які ў чымсьці больш хіліцца да візуальнага вобраза сучаснай заходняй культуры. Знакі-татэмы, гексаграмы, якія захавалі сувязь з прыроднымі або архітэктурнымі правобразамі, што ў тактыльных характарыстыках занатавалі прыроду свайго нараджэння — з нутра зямлі, з агню, — адсылаюць да свету містычнага, у якім чуюцца шаманскія заклінанні. Грань паміж зямным і ўзвышаным, пластычным вобразам і метафарай, архаікай і сучаснасцю становіцца празрыстай — і тады візуальную канкрэтнасць набывае разлітая ў прасторы пазачасавасць. Скульптурная пластыка пабудавана на рытме чаргавання формаў, супастаўленні мас і пустот, неўтаймаванай энергіі бунтарных зігзагаў і зломаў, на бязлітаснай геаметрычнасці, што перамагае прыродныя акругласці, гладкасці, няроўнасці, на кантрастах белага і чорнага, лакальнай адкрытасці колеру, на ўнутраным напружанні шамоту, які захоўвае ў сабе энергію яшчэ не астылага агню, энергіі прыцягнення, злучанасці, вечнага руху. У рытме чаргаванняў гучыць тэма, што праходзіць праз усе жывапісныя і скульптурныя работы, — бясконцага, нічым не абмежаванага руху, не маючага часавых межаў.

У кампазіцыях прысутнічаюць чыста архітэктурныя ўласцівасці — сімволіка прасторава-часавага гучання чыстых (у сэнсе адсутнасці выяўленчасці) формаў. І як абсалютнае ўвасабленне скіраванасці ў вечнасць — знак пірамiды.

У знешняй брутальнасці скульптуры адчуваецца бязважкасць гульні: у аб'екце сучаснага мастацтва сакральнасць старажытных пабудоваў спалучаецца з элементамі дзіцячай забавы з канструктарам.

Але галоўнае, што з'яўляецца прадметам жывапісна-скульптурнай экспазіцыі, — гэта трыумфуючая над рэчаіснасцю і пазнавальнай розумам філасофіяй твораў іх мастацкасць. Трохгадовы цыкл работ аўтараў — візуальнае ўвасабленне канкрэтнага прамежку шляху ў мастацтве, шляху заўсёднага ўдасканалення і пошуку, шляху, адкрытага мінуламу і будучаму.

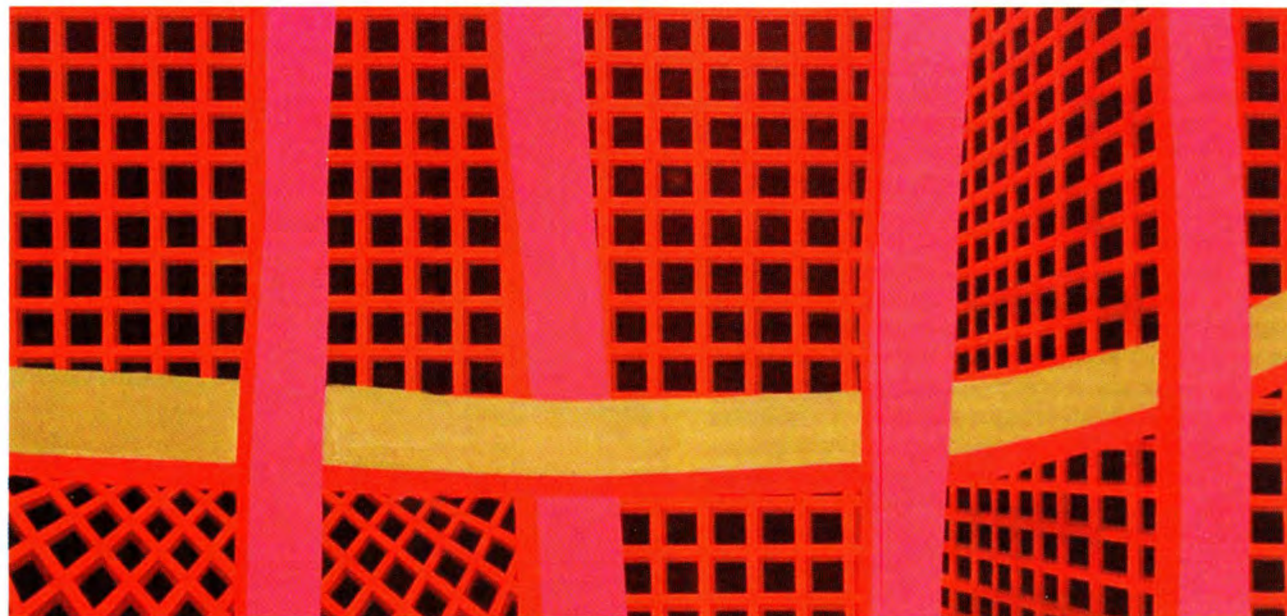
Пераклад з рускай мовы.



Сяргей Кірушчанка. Горад-паліптых з 4 частак. 2-ая частка. Алей, 2001. 220x120.

Сяргей Кірушчанка. Смерць Бабо. Алей, 2001. 220x450.

Тамара Сакалова. Вусень. Шамот, медзь, дымленне, 1998.





Сяргей Кірушчанка. Пейзаж мінулага дня. Алей, 1998. 200x480.

Тамара Сакалова. З'ява 2. Шамот, эмаль, 1999.





Другое жыццё ў чужой краіне

Міхась МІРОШНІКАЎ

Яе майстэрня знаходзіцца ва ўласным невялікім доме, таму часта яна малюе на двары, а зімой дарабляе пачатае летам і сядзіць за камп'ютэрам. Добрыя майстэрні ў Флісінгене, дзе жыве Людміла Кальмаева, былі аддадзены мастакам, якія адышлі ад палатна да прасторавых формаў, і яна стаіць у спісе на чаргу на памяшканне ў старым галандскім млыне. Пры «такім добрым» жыцці сама афармляе рамкамі работы; напэўна, адчуваючы ўсю ўкладзеную мастачкай энергію, карціны яе набываюць не калекцыянеры, а тыя людзі, якія на нешта іншае пашкадавалі б грошай.

На пачатку 1990-ых гадоў на радзіме, у Беларусі, Кальмаева мела трывалае становішча сярод калег-прафесіяналаў, павагу і акрэсленыя перспектывы. Але мастачка вырашыла «пачаць з нуля»: у 1991 яна прымае прапанову мужа-англічаніна на пераезд у Галандыю, у іншы свет, з непадобнымі традыцыямі і мовай. «Чалавеку дадзена адно жыццё, але калі ты жыў у адной краіне, а потым пераехаў у іншую — ты нібыта змог пражыць два жыцці», — тлумачыць свой выбар Л.Кальмаева. Знікла звыклае кола і дапамога сяброў — яна, раптам апушчаная да ўзроўню маргіналаў, стала вулічным мастаком. За адзін партрэт у Парыжы, у кафэ каля Цэнтра Пампіду, можна было набыць дзве порцыі марожанага. З галандскага Флісінгена ў Англію пастаянна курсіраваў параход, і ў горадзе было шмат турыстаў, якія на развітанне хацелі б укласці грошы ў што-небудзь карыснае — да Кальмаевай заўсёды стаяла чарга: партрэты 40х30 акварэллю і алоўкам, сангінай і вугалем рабіліся ўсяго за паўгадзіны. Усё было добра, пакуль пад Ла Маншам не пабудавалі знакаміты тунель, — практычна не засталося заказчыкаў.





Спатканне ў Парыжы. Фрагмент. Алей, 1998. 60х80.

Уцёкі. Акрыл, 2000. 90х80.

Повар. Акрыл, тэкстыль, калаж, 1996. 100х100.

Пазней, у Флісінгене, Людміла прыгадвае рэцэпты манументалістаў і прапануе мясцоваму муніцыпалітэту курсы іканапісу — экзотыку, якую там не выкладалі. У адным з раёнаў горада, у муніцыпальным клубе, Кальмаева і цяпер вядзе курсы акварэлі і іканапісу, зарабляе на дзесяці занятках каля 60 гульдэнаў (2,6 гульдэна = 1 $). З трох груп, якія займаюцца штогод, яшчэ ніхто не сышоў.

«Калі я пераехала ў Галандыю, — расказвае мастачка, — у маёй творчасці шмат што змянілася. Раней, у Мінску, мне падабалася пісаць з натуры: праніклівыя пейзажы, нацюрморты, партрэты так хацелася хутчэй перанесці на паперу ці палатно... Цяпер, калі жыву ў Галандыі, гэтае пачуццё я страціла. Знешні свет перастаў мяне хваляваць і праціца на паперу, затое авалодалі мною самыя неверагодныя і фантастычныя вобразы... Дастаткова ўзяць пэндзаль і фарбы, як мяне цалкам паглынае выдуманы свет. Усё, што там адбываецца, падпарадкавана маёй волі, я там поўны пан і Бог. А ў жыцці зусім наадварот: я павінна ўвесь час прыстасоўвацца да людзей і абставін, і нікому не цікава ведаць, хачу я гэтага ці не. Напэўна, ізаляванасць і адчужанасць спрыяюць развіццю фантазіі, бо не хапае жывой інфармацыі — інфармацыйны голад. Я працую шмат і ахвотна, але ніколі з натуры. Гэтак у мяне было ў Эстоніі, толькі там я рабіла выключна малюнкі простым алоўкам, давала выйсце сваім эмоцыям. Я не люблю чыстай паверхні, яна мяне скоўвае — таму спачатку часта замазваю яе валікам, працую так не толькі для хуткасці, але і таму, што выкарыстоўваю незагрунтаваную тканіну, скажам, шторы ў кветачкі блакітнага ці якога-небудзь іншага колеру. Перш за ўсё рознымі каляровымі паверхнямі ствараю пэўны рытм. Нарыхтоўка павінна дапамагчы мне пагрузіцца ў бессвядомае — тады, гледзячы на палатно, я пачынаю бачыць невыразныя вобразы, якім дапамагаю праявіцца. Працэс ідзе да таго часу, пакуль гэтыя вобразы з'яўляюцца недзе на мяжы поля зроку; калі іх ужо больш не з'яўляецца — пакідаю работу. І калі вяртаюся да працы праз некаторы час, я зноў пачынаю адчуваць няясныя штуршкі — і тады працягваю работу, пакуль на яе не выльецца ўсё. Работа гатова, калі да яе няма чаго дадаць. Часам яна стаіць даволі доўгі час да поўнага завяршэння. Падобная медытацыя з палатном дапамагае мне выжыць у пустыні майго быцця ў чужой краіне. Кола тэм і сюжэтаў у мяне даволі разнастайнае, але персанажы ў іх — гэта, у асноўным, людзі. Напэўна, людзей больш за ўсё і не хапае мне — іх шмат, але ім да мяне няма ніякай справы; гэта не свае людзі. Вельмі часта ў мяне выходзяць казачныя сюжэты, нейкае пагружэнне ў дзяцінства. Я нават люблю прамаўляць дзіцячыя лічылачкі і дражнілкі — для натхнення. Я не магу растлумачыць, чаму менавіта такія работы ў мяне выходзяць — я нічога не задумляю, працую чыста інтуітыўна, без планаў. Напэўна, гэта кампенсацыя таго, чаго няма ў жыцці, мая псіхатэрапія.

Заказаў у мяне няма, таму можна бесперашкодна плыць па волі стыхій. Раней я любіла плакат, дзе ўсё павінна быць выверанае да міліметра, сціснутае і лаканічнае, але там нельга было карыстацца падобнай методыкай працы. Ну, а акрамя плаката заўсёды быў свабодны малюнак, які пачаўся яшчэ ў школе. На ўроку, слухаючы тлумачэнні настаўніка, я механічна крэсліла алоўкам па паперы і калі чапляўся за выпадковы вобраз, захапляўся і неслася ў свет фантазіі, забываючы, дзе я і хто. Гэтага салодкага стану немагчыма забыць».

Л.Кальмаева часта мяняе тэмы і тэхнікі выканання. Напрыклад, у штодзённай працы над серыяй «Аголеныя» яна паўтарае адну позу ў шматлікіх варыянтах — без натуры, з натурай, акварэллю ці акрылам. У наш час у Галандыі не цэняць намаляванае на паперы — Кальмаева навучылася працаваць на камп'ютэры, на якім стварае разнастайныя колеравыя і друкаваныя эфекты.

Тэмы карнавалу і тэатра — вынік адзіноты мастачкі ў паранейшаму чужой Галандыі. Нешта падобнае адбывалася з ёй падчас жыцця ў Эстоніі, дзе ў Дзяржаўным мастацкім інстытуце вучылася ў вядомага П.Лухтэйна. У творах Кальмаевай няма рэлігіі, яе «Анёл» — гэта выраз такіх глабальных паняццяў, як Бог, Сусвет і інш. З афішаў да спектакляў Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я.Купалы пэўныя прыёмы плаката перайшлі ў Кальмаевай і ў жывапіс. Смела працуе мастачка з алегарычнымі вобразамі, часта ўводзіць у аўтабіяграфічныя творы казачных герояў і звяроў. Карціны яе максімальна насычаны колерам, ім уласцівы дакладны падзел на асноўны і дадатковыя персанажы, пры выяўленні якіх часта ўжываецца гратэск, які падкрэслівае максімальная розніца ў памерах герояў. Сацыяльна-палітычныя сюжэты абмежаваныя, але ёсць, напрыклад, «Чырвоны шторм» (1997), дзе ў полымі пекла пачвары суседнічаюць з рускім Ванем; «Повар» (1996), карціна, у якой нож з выявай свастыкі пагражае бюргеру. «Маці-курыца і яе дзеці» (1995) — гіганцкая пярэстая курыца Расія надзімае шарык перад жудасным дзіцем, унутры і на спіне якога бачым мінулых дзеячаў суседняй дзяржавы.



Тэатр. Акрыл, 1997. 80х70.

Цяпер Кальмаева займаецца роспісам па тканіне, выкарыстоўвае матэрыялы, работу з якіх можа набыць просты абывацель. Але зробленае ў тэхніцы батыка ў Галандыі ніхто не набывае — ва ўспрыманні жыхароў гэтай краіны батык асацыіруецца з калоніяй, яго радзіма — Інданезія.

Яе работы нечым падобныя на спадчыну аб'яднання «Мир искусства» (Пецярбург) і шэдэўры Пятра Філонава 1918-ых — 1920-ых гадоў XX стагоддзя. Недастаткова вывучаная творчасць Л.Кальмаевай яшчэ патрабуе ўвагі даследчыкаў — творы, зробленыя падчас жыцця мастачкі за мяжой, амаль ніколі не друкаваліся і практычна невядомыя мастацкім колам Беларусі.

Дыскаграфія

«РОК-ТЕРАПИЯ». Група «Сузор'е». CD. Дэмавыданне. (р) 2001.

Гэты альбом, як і той, гаворка пра які ідзе ніжэй, з'явіўся з нагоды нечаканага ў беларускай папулярнай музыцы праекта адраджэння некалі вядомага калектыву — групы «Сузор'е», якая ўжо шмат гадоў таму пакінула сцэну. Ініцыятар часовага аднаўлення калектыву Уладзімір Пучынскі рэстаўраваў запісы 1984 года, зробленыя тады на непрафесійнай апаратуры. Варта нагадаць, што на той час запіс праграмы «Рок-терапия» стыхійна разышоўся па СССР і, дзякуючы гэтаму, а таксама вельмі актыўнай гастрольнай дзейнасці, ансамбль зрабіўся такім жа вядомым, як «Песняры». Лёс, аднак, быў не дужа спрыяльны да музыкантаў, нейкі час ім давялося выступаць наогул без назвы, а як «Сузор'е» група дала апошні канцэрт у 1990 годзе. Згаданая ж праграма была, бадай, наогул першай непадцэнзурнай у беларускай папулярнай музыцы, хоць яе склалі творы, якія ўсё ж было дазволена выконваць падчас канцэртаў. Уладзімір Пучынскі дадаў да іх адну песню 1981 года і яшчэ адну — 1987 года. Такім чынам, усяго 11 нумароў складаюць праграму альбома, які, варта спадзявацца, хутка будзе тыражаваны фабрычным чынам.

Нягледзячы на тое, што цяперашняя тэхналогія гуказапісу, натуральна, істотна адрозніваецца ад таго, што мелі ў сваім распараджэнні рок-музыканты першай паловы 80-ых, гэтыя запісы і цяпер могуць быць прыкладам для айчынных музыкантаў як з пункту гледжання ўласна музычнага матэрыялу, так і выканальніцкага майстэрства.

Па сутнасці, усе 11 песень альбома — гэта шлягеры, хоць сама музыка, класічны хард-рок, надзвычай тады запатрабаваны аўдыторыяй, у адпаведнасці з сённяшнімі ўяўленнямі аб шлягерах не надта ўкладваецца ў стандарты, ці так званы фармат. Нягледзячы на выразнае стылістычнае адзінства, песні з гэтага альбома, тым не менш, не ствараюць уражання аднастайнасці і падабенства. Для некаторых з іх характэрна куплетна-прыпеўная структура («Капитан», «Весенний день»), у іншых гэтая структура, такая звыклая для тыповых узораў небагатай на выдумку песеннай эстрады, замаскіравана з дапамогай інструментальных партый. Гэтага музыкантам групы дасягнуць было даволі проста: у калектыве наогул заўсёды працавалі надзвычай умелыя выканаўцы. Нездарма групу «Сузор'е» часта згадвалі як своеасаблівага пастаўшчыка кадраў у іншыя калектывы. Вось чаму літаральна ўсе песні альбома, аўтарам музыкі якіх з'яўляецца журналіст па адукацыі Валянцін Пучынскі, вызначаюцца прыгожымі, выразнымі і нетрывіяльнымі мелодыямі, якія лёгка заставаліся ў памяці слухачоў, нягледзячы на цяжкую і нават агрэсіўную гукавую тканіну. Галоўным жа вакалістам тут выступае Аляксандр Брынцаў, спявак, які ў складзе калектыву пратрымаўся надоўга, аднак на той час лічыўся ці не лепшым з рок-вакалістаў ва ўсім СССР. Запісы альбома «Рок-терапия» («Циклон», «Старый мост») у гэтым пераконваюць лішні раз.

На той час такая праграма, канешне ж, не магла не выклікаць неспрыяльнай рэакцыі з боку цэнзурных структур дзяржавы. Дзіва што! Дастаткова і цяпер паслухаць такія песні, як «Невежество» ці «Слоновий рок», каб зразумець, што песні тыя «стралялі» ў будучыню, таму што і сёння гучаць надзвычай актуальна. Так што альбом «Рок-терапия» — з тых праграм, якія будуць цікавымі яшчэ праз шмат гадоў.

Дзь. Мухавец.

«НЕЛЛИ ДЕНИСОВА + "СУЗОР'Е"». CD. Дэмавыданне. (р) 2001.

Гэты альбом — яшчэ адна кампіляцыя з творчае спадчыны групы «Сузор'е», прымеркаваная да аднаўлення калектыву. На вялікі жаль, з-за некаторых прычын збольшага суб'ектыўнага характару выразнага кам-бэку групы не атрымалася: адбыліся ўсяго тры канцэрты групы ў аднайменнай кавярні, а вялікія зборныя канцэрты давялося адкласці на няпэўную будучыню.

У аснове альбома — праграма «Сентябрьская река», выдадзеная фірмай «Мелодия» яшчэ на вініле ў другой палове 80-ых. Салісткай-вакалісткай тут выступае Нэлі Дзянісава, дыпламантка конкурсу ў Юрмале і адна з лепшых, калі наогул не лепшая з усіх вакалістак беларускай эстраднай сцэны, пачынаючы з канца 70-ых. Мне даводзілася быць сведкам таго, як цяперашнія маладыя вакалісты з пачцівасцю згадвалі Нэлі, аддаючы належнае яе вакальнаму майстэрству і манеры выканання — арыгінальнай і надзвычай індывідуальнай. «Рано или поздно», «Сентябрьская река», «Родина», «Во все времена» — гэтыя і, зрэшты, усе іншыя песні з альбома, у большасці сваёй напісаныя тым жа Валянцінам Пучынскім, былі прыкметнымі хітамі 80-ых. Звяртае на сябе ўвагу і арыгінальная інтэрпрэтацыя славутай песні «По улице моей» Мікаэла Тарывердыева, у арыгінале праспяванай Алай Пугачовай. Па некаторых звестках, гэтую версію чуў сам аўтар і высока ацаніў яе, а саму песню выказвала ахвоту ўключыць у рэпертуар Азіза.

Наогул, рэпертуар альбома вызначаецца сапраўдным творчым пошукам і нетрадыцыйнымі як на той час і нечаканымі вырашэннямі. Мала хто тады адважваўся прачытаць у стылістыцы хард-рока такія агульнавядомыя вершы, як «Мельник, мальчик и осел» Самуіла Маршака. Група «Сузор'е» зрабіла тое, і паспяхова. Як, дарэчы, упершыню ў гісторыі беларускай папулярнай музыкі звярнулася да паэзіі Міколы Гусоўскага, стварыўшы на фрагменты з «Песні пра зубра» творы патрыятычнага, актуальнага на той час антываеннага гучання, пры гэтым ні на паўкроку не адступіўшы ад абранай стылістыкі — хард-рока. Дарэчы, менавіта фрагменты вялікай кампазіцыі «Песня пра зубра» і цяпер успрымаюцца як найбольш адкрыццёвыя, арыгінальныя з усіх песень, змешчаных у альбоме.

Выдатная, сапраўды годная тыражавання работа, шмат у чым узорная і ў нашыя дні для ўсіх тых, хто працуе ў жанры папулярнай і рок-музыкі. Упэўнены, што і прыхільнікі нават найбольш моднай цяпер музыкі знойдуць у песнях з гэтага альбома шмат для сябе цікавага, бо галоўная нечаканасць запісаў бачыцца, на маю думку, у тым, што яны, адчуваецца, цалкам паспяхова змагаюцца з бязлітасным для папулярнага жанру часам і па многіх пазіцыях перамагаюць яго. Застаецца адно шкадаваць, што група «Сузор'е» запісвалася не так шмат, і таму многае з таго, што збірала ў 80-ыя гады поўныя канцэртныя залы, засталося толькі ў памяці і, мяркуючы па ўсім, адноўлена не будзе ўжо ніколі...

Дзь. Мухавец.



«JUST». Вакальная група «Камерата». CD. Аўтарскае выданне. (р) 2001. Гукарэжысёры — Ігар Шлопак, Мікалай Няронскі. Прадзюсер — «Камерата».

Новы альбом віртуознай вакальнай групы «Камерата» гэтым разам цалкам прысвечаны джазавай класіцы з пэўным дадаткам лацінаамерыканскай музыкі, якая ў некаторым сэнсе цяпер таксама знаходзіцца ў сферы ўплываў джаза. Можна здагадвацца, чаму рэпертуар альбома складаецца менавіта з такіх твораў: большасць канцэртаў па-за межамі Беларусі «Камерата» дае якраз у рамках розных джазавых фестываляў, а таму такія запісы добра рэалізуюцца там у першую чаргу.

У гэтым альбоме музыканты не адмаўляюцца ад уласцівай групе традыцыйнай манеры спявання а капэла з выкарыстаннем арыгінальных прыёмаў гуказдабывання, пераносячы ўсё гэта на агульнавядомыя джазавыя стандарты. Зразумела, як і належыць ансамблю высокага класа, гэтыя папулярныя тэмы музыканты ўвасабляюць на падставе ўласных, арыгінальных аранжыровак. Так, у фанаграму песні «They Can't Take That Away From Me» падмешана шыпенне, уласцівае старым грамплаcцінкам. Старадаўні спірычуэл «Nobody Knows...» пачынаецца традыцыйна, пасля чаго выканаўцы пераходзяць ледзь не ў мюзіклавую стылістыку, віртуозна забаўляючыся з тэмпам. Песня «Just a Gigolo» наогул увасоблена згодна ўсім стандартам папулярнага шлягера, хоць, па сутнасці, гэтая песня такім шлягерам і з'яўляецца, толькі што своеасаблівыя джазавыя акцэнты, адшуканыя «Камератай», зноў жа надаюць аранжыроўцы непаўторнасць і арыгінальнасць. Дарэчы, гэтым разам аранжыроўкі зроблены ўсяго двума ўдзельнікамі калектыву — кіраўніком групы Ігарам Мельнікавым і Аляксандрам Доўнарам.

Толькі адна з песень альбома запісана з акампанементам: у якасці інструментальнай групы ў песні «Oya Negra» выступілі ўдзельнікі іншай знакамітай джазавай групы Беларусі — «Apple Tea», таксама прадэманстраваўшы высокі выканальніцкі ўзровень. І ў выніку атрымалася праграма разнастайная, прафесійная і цікавая. Застаецца адно шкадаваць, што гучыць яна, як і папярэдняя работа «Камераты», усё ж занадта мала — усяго 35 хвілін.

Але гэтыя хвіліны прыносяць сапраўдную асалоду і вартыя самай пільнай увагі...

Зінаіда Несцяровіч.



«ЗА ЛІХІМІ ЗА МАРОЗАМІ». Дуэт «Аляксандра і Канстанцін». CD. Аўтарскае выданне. (р) 2001. Запісана ў студыі Белдзяржтэлерадыёкампаніі. Гукарэжысёр — Вячаслаў Шарапаў. Прадзюсеры — Канстанцін Драпеза і Аляксандра Кірсанава.

Наш часопіс пісаў ужо пра гэты таленавіты дуэт з Барысава, які пасля пэўнага перыяду творчых пошукаў, што датычыла найперш рэпертуару, нарэшце, здаецца, намацаў уласны шлях і пасля ўдалага выступлення ў рамках зніклага, на вялікі жаль, тэлевізійнага конкурсу «Зорная ростань» атрымаў у якасці ўзнагароды магчымасць запісаць альбом у вельмі добрай студыі. Дарэчы, па гучанню праграма сапраўды атрымалася вельмі якасная, хоць часам запісаць гітару з голасам бывае цяжэй, чым шмат інструментаў.

На чым трымаецца своеасаблівасць гэтага дуэта? Здаецца, Аляксандра і Канстанцін знайшлі дастаткова арыгінальную манеру выканання, якая заснавуецца на вельмі набліжаным да народнага, у нечым нават экзальтаваным спеве ў спалучэнні з характэрным для музыкі кантры акампанементам, калі ў студыі партыі гітар запісваліся з налажэннем адной на другую. У выніку акампанемент атрымаўся густы, насычаны, багаты (дзе-нідзе дададзены партыі флейты і ўдарных), што забяспечыла агульны плён работы. Што да вакальных партый Аляксандры Кірсанавай, дык ёй, як думаецца, варта і надалей карпатліва адладжваць абраную стылістыку, таму што спалучэнне беларускай народнай манеры спеваў і, так бы мовіць, чужароднага музычнага падкладу (нягледзячы нават на народную аснову музыкі кантры) — рэч надзвычай тонкая і ў пэўным сэнсе рызыкоўная. Тут вельмі проста пераступіць мяжу густу, скаціўшыся на кіч. Дзякаваць Богу, такога ў гэтым альбоме не адбылося! Хоць дзе-нідзе вуха і ловіць нейкія дысанансы, якія можна вытлумачыць зноў жа незвычайнасцю ўвасаблення традыцыйнага рэпертуару.

А яшчэ, мабыць, тым, што шэсць вытрыманых у народнай стылістыцы нумароў альбома не з'яўляюцца цалкам народнымі. Па-першае, усе яны былі апрацаваны ўдзельнікамі дуэта; па-другое, часцей за ўсё музыканты бралі для апрацоўкі не арыгінальную мелодыю, а пісалі зусім новую, аўтарскую музыку. Не буду адназначна сцвярджаць, добра тое ці не: свае плюсы ды мінусы можна адшукаць у абодвух выпадках. Істотна іншае: наколькі ўсё атрымалася арганічна, натуральна. І вось у гэтым сэнсе варта сцвярджаць, што зробленае Аляксандрай і Канстанцінам можна ацаніць станоўча: музыка, манера выканання пазнавальныя і прафесійныя. Да таго ж адносна творчай своеасаблівасці дуэта наўрад ці хто будзе спрачацца.

Наогул, альбом гэты выдадзены, так бы мовіць, для ўнутранага ўжывання: фірма «Ковчег» рыхтуе да выдання новы яго варыянт, у якім, наколькі вядома, будуць адсутнічаць кавер-версіі трох джазавых і папулярных кампазіцый заходніх аўтараў. Іх напэўна заменяць усё тыя ж апрацоўкі фальклорнага матэрыялу. Кавер-версіі, варта прызнацца, для ўдзельнікаў дуэта ў нечым ужо пройдзены этап, хоць і выконваюць яны на вельмі высокім узроўні. А вось чыста інструментальная п'еса «Салярыс», якая напісана Канстанцінам Драпезам, таксама заслугоўвае пільнай увагі. Па-першае, ён паказаўся тут і здольным кампазітарам, і вельмі неблагім гітары-

стам, які тонка адчувае інструмент і ягоныя магчымасці. Па-другое, ягоная здольнасць забяспечыць для голасу Аляксандры трывалы інструментальны падмурак не падлягае сумненням.

Можна пэўна сказаць, што гэты дуэт зойме адметнае на сучаснай беларускай эстрадзе месца. Такія песні, як «Летаў голуб», «Прыкрыкнула шэра вуціца», «За ліхімі за марозамі», пацвярджаюць тое.

Дзмітрый Падбярэзскі.

«СЭРЦА ЭЎРОПЫ». Розныя выканаўцы. CD. «БМА group». (р) 2001. Менеджэр праекта — Віталь Супрановіч.

Дзіўны зборнік! Той самы класічны выпадак, калі заяўка ідзі даволі істотна разыходзіцца са зместам. У даным выпадку форма і канцэпцыя альбома знешне выглядаюць і арыгінальна, і ўдзячна: знаёмства, як абвешчана ў тэксце на ўкладышы, з «супер-зоркамі» рок-музыкі двзюх суседніх краін — Беларусі і Польшчы, прычым некаторыя польскія калектывы спяваюць па-беларуску, а беларускія — па-польску. Выдатная ідэя! Асабліва калі б рэалізаваная яна была на адпаведным узроўні.

Ды вось што дзівіць усё часцей ды часцей у прадукцыі «БМА group»: анонс не адпавядае рэчаіснасці. Гэта значыць, узведзеныя ў невядома які зорны ранг выканаўцы часам дэманструюць проста аматарскі ўзровень. Тое можна было назіраць на зборніках «Вольныя танцы», тое ж паўтарылася і цяпер. Прабачце, але па вялікаму рахунку аніхто з удзельнікаў гэтага міжнароднага праекта прэтэндаваць на тытул «супер-зоркі» не здольны. Гэта значыць, прэтэндаваць, канешне ж, можа кожны з іх, ды гэты тытул вызначаецца ўсё ж не эпітэтамі музыказнаўцаў ды журналістаў, а запатрабаванасцю музыкі ў грамадстве. У гэтым сэнсе нават «N.R.M.» не выходзіць па-за межы культавай, г.зн. абмежаванай папулярнасці. Тое ж можна казаць і пра літаральна ўсе польскія калектывы, якія наўрад ці можна аднесці да ліку агульнавядомых на ўсёй краіне. Вось калі б сярод удзельнікаў праекта былі выканаўцы сапраўды агульнанацыянальнай вядомасці, усе высокія эпітэты мелі б, канешне, сэнс.

З іншага боку, і музычны ўзровень некаторых з прадстаўленых у альбоме выканаўцаў, што называецца, кульгае, а ў дачыненні да групы «Алесюкі» з Бельска наогул можна казаць ці не пра поўную мастацкую інваліднасць. Прабачце, але прадаваць за грошы яўна няякасны тавар — гэта злачынства: «Алесюкі» спяваюць фатальна, калі тое наогул можна называць спевамі. Тое нават не самадзейнасць, тое — узровень таннай вулічнай кампаніі. Не нашмат лепш выглядае і група «Rima» з Гарадка. І побач — прафесійнае выкананне Яцака Тэлуса, зладжанае сумеснае гранне беларускай групы «Без білета» і галандскай «Red Light», беластоцкага калектыву «Белы сон».

А наогул стварылася ўражанне, што ініцыятары выдання альбома проста не давялі задуманае да канца. Ці то спяшаліся з выданнем альбома, ці то (што хутчэй за ўсё) паставіліся да зместу не дужа патрабавальна. А можна ж было зрабіць сапраўды якасную праграму!

Зінаіда Несцяровіч.

Хор «Sonorus». Хор музычнай капэлы г. Мінска. Дырыжор — Аляксей Шут. CD. 2001. «Ковчег».

Выхад у свет запісаў сучаснай айчыннай музыкі заўсёды з'яўляецца яркай падзеяй. Асабліва калі тэматыка твораў звязана з вечнымі духоўнымі каштоўнасцямі. Менавіта гэтыя якасці прыцягваюць увагу да новага кампакт-дыска харавой музычнай капэлы «Sonorus» пад кіраўніцтвам Аляксея Шута. Увазе слухачоў прадстаўлены два манументальныя творы: «Канцэрт для хору і шасці ўдарных» Аляксандра Рашчынскага і «Усяночная» — духоўная музыка Людмілы Шлег.

Творчы лёс харавой капэлы «Sonorus» дастаткова цікавы. У 1992 годзе менавіта па ініцыятыве Аляксея Шута, выпускніка Белдзяржкансерваторыі, дырыжора, які меў вялікі стаж работы з харавымі калектывамі, ствараецца камерны хор. Пазней, у 1996 г., ён пераўтвараецца ў харавую капэлу. Цікава адзначыць, што традыцыі дзейнасці харавых капэл у Беларусі маюць шматвекавую гісторыю. Тым больш значным становіцца аднаўленне такога тыпу калектываў на хвалі Адраджэння духоўнай культуры Беларусі.

У рэпертуары капэлы цяпер больш за 200 твораў. Адзначым, што А.Шут імкнецца выбіраць шэдэўры сусветнай музычнай літаратуры, якія даволі рэдка выконваюцца. Так, прагучалі цудоўныя творы Й.Гайдна, Г.Гендэля, Л.Керубіні, Ф.Шуберта, К.Дэбюсі, Д.Бартнянскага, С.Рахманінава... Пры актыўным супрацоўніцтве з бібліятэкамі замежжа былі адшуканы і выкананы амаль невядомыя творы М.Куліковіча, М.Равенскага, М.Анцава... Калектыў пастаянна працуе з сучаснымі беларускімі кампазітарамі: А.Мдывані, А.Залётневым, С.Бельцюковым, А.Літвіноўскім, А.Хадоскам. І таму аўтары з ахвотай аддаюць свае новыя партытуры для прэм'ернага выканання. Нездарма сярод прафесіяналаў «Sonorus» лічыцца калектывам, «лёгкім на пад'ём».

Пэўным працягам работы ў гэтым кірунку стаў выхад новага дыска. У рамках адной праграмы тут аб'ядналіся два напрамкі дзейнасці калектыву: сучасны канцэртны твор і духоўныя песнапенні.

Шматгранная творчасць Аляксандра Рашчынскага прадстаўлена рознымі музычнымі жанрамі: сімфанічным, народнааркестравым, вакальна-інструментальным. Асаблівую ўвагу ў сваіх творах кампазітар надае гукаваму каларыту, а таксама незвычайным тэмбравым спалучэнням: напрыклад, чалавечы голас і ўдарныя. «Канцэрт для хору і шасці ўдарных» па форме ўяўляе сабой традыцыйны чатырохчасткавы цыкл з характэрнай кантрастнай паслядоўнасцю частак: энергічнае і суровае Allegretto, потым Adagio, вытрыманае ў духу народнага плачу-галашэння, філасофскі роздум у Andante, драматычнае, эмацыянальна насычанае Allegro.

Вядома, што трактоўка голасу як інструмента аркестра — даволі пашыраны прыём у XX стагоддзі. Кампазітар вылучае менавіта тэмбрава-каларыстычную фарбу і пазбаўляе яе нейкай тэкставай канкрэтызацыі. Аўтар звяртаецца да мовы пачуццяў, эмоцый (вакаліз хору) і тым самым павялічвае семантычнае поле асацыяцый, роздуму, надае сімвалічны сэнс свайму канцэрту. Своеасаблівы архаічны і рытуальны характар задае і група ўдарных інструментаў. Гэта пульс, біццё сэрца, энергія, унутраная сіла твора, а прарочы голас звона ў канцы яшчэ больш узмацняе ўспрыманне.

Творчасць Людмілы Шлег у апошнія дзесяцігоддзі сканцэнтравалася пераважна ў сферы духоўнай музыкі. У яе шмат твораў, прысвечаных вялікім святам праваслаўя. Традыцыі такога роду сачыненняў маюць глыбокія карані ў прафесійным мастацтве (творы П.Чайкоўскага, С.Рахманінава, А.Кастальскага і г. д.).

«Усяночная» падзяляецца на дзве часткі — «Вячэрня» і «Ютрань», у якіх аўтар строга прытрымліваецца ўстойлівых канонаў праваслаўнай царквы (паслядоўнасць частак, харавое акапэльнае гучанне, агульная палітра). Разам з тым кампазітар выкарыстоўвае разнастайныя паліфанічныя прыёмы (імітацыйная тэхніка, падгалосачная паліфанія, фугата); абапіраецца на новамадальныя ладагарманічныя структуры; выкарыстоўвае гукапераймальныя эфекты (нібыта гучанне высокага па тэмбру звона ў партыі сапрана — № 4 «Свеце ціхі»). Да таго ж відавочная і традыцыя харавога канцэрта: антыфонная манера спеву, чаргаванне эпізодаў solo і tutti, юбіляцыі, распевы, шматлікія адценні дынамікі і агогікі, інтанацыйная складанасць харавых партый. Сола выконваюць вядучыя салісты капэлы: Т.Пятрова (сапрана), Н.Трашко (меццa-сапрана), В.Рудвеў (тэнар).

У канцы хочацца дадаць некалькі слоў пра агульнае афармленне дыска. Спалучэнне характва нябесных прастораў і ўрыўка з нотнага тэксту на тытульнай старонцы ўспрымаецца як своеасаблівы сімвал «музыкі сферы» і адразу надае адпаведны настрой. Слухачы маюць магчымасць і візуальна пазнаёміцца з удзельнікамі капэлы «Sonorus» (фотаздымак на развароце), але не зусім ясным становіцца размяшчэнне харыстаў. Узнікае пытанне, ці гэта хор сямейных пар, ці проста даніна стылю рэтра, ці гэта сімвал вечных духоўных каштоўнасцяў любві, адзінства? Дыск забяспечаны англійскім і рускім варыянтамі праграмы. Але і тут некалькі недарэчнасцей: няма хранаметражу ні асобных кампазіцый, ні агульнага часу ўсяго гучання дыска. Не пазначаны прозвішчы гукарэжысёра і прадзюсера. Незразумелым становіцца і парадак нумарацыі, а ў англійскім варыянце зусім выпадае № 7 з «Усяночнай» Л.Шлег. Пераблытана імя А.Рашчынскага.

Шкада, што гэтыя дробязі псуюць агульнае добрае ўражанне ад дыска. Спадзяёмся, што дыскі такога кшталту часцей будуць з'яўляцца, тым больш што іх асноўная ідэя звязана з Адраджэннем беларускай культуры, яе пошукаў і здабыткаў.

Наталля Ганул.

Хроніка мастацкага жыцця

Афіцыйна

✔ Беларускі саюз мастакоў вылучыў на атрыманне Дзяржаўнай прэміі Беларусі жывапісца В.Шкарубу (серыя пейзажаў «Спрадвечнае»), скульптара А.Дранца (помнік князю Давыду ў Давыд-Гарадку), мастака-манументаліста У.Крываблоцкага (манументальны роспіс «Рэквіем» у Дзяржаўным музеі гісторыі Вялікай Айчыннай вайны), мастакоў В.Даўгялу, Ю.Івахнішына, В.Чайку (комплекснае архітэктурна-мастацкае вырашэнне Палаца Рэспублікі).

Падзякі

✔ Прэзідэнт Беларусі аб'явіў падзяку мастаку-жывапісцу, кіраўніку Творчых акадэмічных майстэрань жывапісу, графікі і скульптуры Міністэрства культуры Беларусі Міхаілу Савіцкаму за шматгадовую плённую дзейнасць у выяўленчым мастацтве і ў сувязі з 80-годдзем з дня нараджэння.

Прэміі

✔ Вызначаны ўладальнікі спецыяльных прэмій Магілёўскага аблвыканкама «Чалавек года-2001». Сярод пятнаццаці адзначаных — выкладчык Магілёўскага музычнага вучылішча імя Рымскага-Корсакава Уладзімір Раманаў.

Фестывалі

✔ У беларускай сталіцы ў канцы студзеня прайшоў VIII Міжнародны фестываль джаза з удзелам калектываў і выканаўцаў з Мінска і Масквы.

✔ 25–26 студзеня ў Заслаўі прайшоў II Фестываль камернай музыкі з удзелам камерных ансамбляў Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Беларусі — салістаў на драўляных інструментах, камернага аркестра, ансамбля трубачоў «Інтрада», ансамбля флейтыстаў «Сірынкс», а таксама Дзяржаўнай акадэмічнай харавой капэлы імя Р.Шырмы.

Конкурсы

✔ Завяршыўся 42-і Рэспубліканскі конкурс «Мастацтва кнігі-2002». Сярод лепшых выданняў — альманах «PRO-дизайн» (Беларускі саюз дызайнераў), каталог графікі «Зоя Литвинова» («Чотка Паблішэрс»), фотаальбом «Беларускія народныя крыжы». Першае і трэцяе з названых выданняў атрымалі намінацыю «Лепшая кніга года».

Памяць

✔ Новая вуліца № 6, што ў жылым раёне Вялікая Сляпянка, атрымала імя Адама Шэмеша (1808–1864) — мастака-жывапісца і мастацтвазнаўцы. Творчасць ураджэнца Случчыны была звязана з мастацкім жыццём Беларусі і Літвы. Вядомы як партрэтыст (аўтапартрэт, партрэты У.Сыракомлі, С.Манюшкі, Е.Фялінскай), аўтар кампазіцый на рэлігійныя тэмы.

✔ 11 лютага на сцэне Купалаўскага тэатра Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Якуба Коласа паказаў спектакль «Кахаю, спадзяюся, чакаю...» па п'есе Э.Сверлінга. Рэжысёр, паэт, драматург, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі Валерый Маслюк у пастаноўцы выступае як рэжысёр, перакладчык, аўтар сцэнічнай рэдакцыі, сцэнограф, мастак па касцю-

мах, аўтар музычнага афармлення. Гэта апошняя пастаноўка В.Маслюка. У спектаклі заняты коласаўцы Л.Пісарава, Т.Шашкіна, Л.Антосева, С.Астрамовіч, У.Ацясава, А.Бародзіч, С.Жукоўская і інш. Паказ пастаноўкі — даніна памяці вядомаму тэатральнаму дзеячу. Сродкі ад спектакля пойдуць на выданне паэтычнай кнігі В.Маслюка.

Падарункі

✔ Старэйшы беларускі мастак Яўген Ціхановіч перадаў у дар газеце творчай інтэлігенцыі Беларусі «Літаратура і мастацтва» графічны партрэт Янкі Купалы.

Выстаўкі

✔ 18 лютага ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі адкрылася юбілейная выстаўка работ народнага мастака Беларусі Міхаіла Савіцкага. На ёй прадстаўлены вядомыя творы 50-ых — 90-ых гадоў, а таксама творы апошняга часу.

✔ У Рэспубліканскай мастацкай галерэі з 1 лютага працавала выстаўка «Дынастыя» (Уладзіслаў Галубок, Валянцін Ціхановіч, Яўген Ціхановіч, Генрых Ціхановіч, Канстанцін Ціхановіч), прысвечаная 90-гадоваму юбілею Яўгена Ціхановіча.

✔ Да 1 сакавіка ў сталічным Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва працавала выстаўка унікальных твораў мастака-каваля з Гродна Юрыя Мацко, якую ён назваў «Крыга». Спецыялісты назвалі экспазіцыю «адкрыццём асобы». Гэта адзіны мастак-каваль у краіне. Ён змог злучыць традыцыі старадаўняга мастацтва з сучасным мысленнем.

✔ У Літаратурным музеі Янкі Купалы прайшла выстаўка работ членаў творчага аб'яднання «Верасень» Беларускага саюза мастакоў пад назвай «"Верасень" у лютым». Свае творы паказалі 18 з 30 членаў суполкі. Сярод іх — Г.Паплаўскі, Я.Жылін, Н.Паплаўская, М.Міронаў, С.Волкаў, Н.Марчанка і інш.

✔ Да 26 лютага доўжылася ў сталічным Музеі гісторыі беларускай літаратуры персанальная выстаўка твораў мінскага мастака Дзмітрыя Кустановіча. Ён паказаў работы з ужо знаёмай серыі «Гарадскія дажджы» і з новага цыкла — «Гарадскія мелодыі».

✔ Мазырскі мастак-жывапісец Мікола Дубрава ў родным горадзе паказаў семдзесят новых твораў. Ёсць намер пазнаёміць з імі і сталічных аматараў выяўленчага мастацтва.

✔ У Касцюковіцкім раённым краязнаўчым музеі была разгорнута экспазіцыя твораў заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі Антона Бархаткова, прымеркаваная да 85-годдзя з дня нараджэння мастака. Экспанаваліся 18 работ з фондаў музея.

✔ У Музеі-сядзібе «Пружанскі палацык» прайшла выстаўка графічных твораў мясцовага мастака Эдуарда Валасевіча. Назва экспазіцыі — назва адной з работ: «Вока, якое плача». Мастак працуе ў плыні «кубічнага сюррэалізму». Ён паказаў 22 аркушы, выкананыя гуашшу. Гэта першая персанальная выстаўка маладога мастака.

Юрась Зялевіч.

✔ На працягу года ў англійскім Бірмінгеме пройдзе серыя выставак твораў беларускіх мастакоў. Першай з іх была экспазіцыя работ Ігара Цішына ў мясцовай галерэі Уорстоун. Яна экспанавалася амаль месяц.

✔ У выставачнай зале Гомельскай абласной арганізацыі Беларускага саюза мастакоў прайшла персанальная выстаўка твораў шведскага мастака Яна Кузміцкага, які мае беларускія карані. Экспазіцыя мела назву «Разарваныя душы».

✔ «Магія жыцця» — назва персанальнай экспазіцыі мастака-кераміста Ліліі Нішчык. Яна прайшла ў галерэі «Славутыя майстры», якая заўсёды прапануе незвычайныя праекты.

✔ Па словах мастацтвазнаўцаў, гэты мастак піша тэмпераментнаю рукою, выразна, толькі ўласцівымі яму тонамі, лініямі — і ўсё гэта змяняецца на нашых вачах, ствараючы эфект руху. Так сказана пра літоўскага мастака з Каўнаса Арунаса Дагіліса. Ягоныя работы экспанаваліся ў сталічным Доме дружбы і культурнай сувязі з зарубежнымі краінамі. Ініцыятар і арганізатар экспазіцыі — жонка пасла Літоўскай Рэспублікі ў Беларусі Далі Паслаўскене.

✔ У мастацкай галерэі Еўрапейскага гуманітарнага універсітэта прайшла выстаўка «Дзесяць чэшскіх графікаў». Гэта найбольш вядомыя мастакі, якія працуюць у розных графічных тэхніках, — І.Андэрла, А.Борн, М.Аксмак, Л.Чапелак, Я.Кралік, А.Кучэрава і інш.

✔ Дзяржаўны музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Беларусі пазнаёміў з рэтраспекцыяй работ народнага мастака БССР галоўнага мастака Тэатра імя Якуба Коласа (1944–1978) Яўгена Нікалаева (1913–1978). Былі паказаны фотаздымкі, эскізы, малюнкі з сямейнага архіва і фондаў музея.

✔ Толькі чатыры дні студзеня ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (Мінск) экспанаваліся графічныя творы сучасных графікаў Індыі Макбула Фіда Хусейна, Лаксамана Дауду, Шанці Дэйва і Анубама Суда.

✔ Да 7 лютага ў Дзяржаўным музеі гісторыі беларускай літаратуры доўжылася выстаўка «Яўген Красоўскі. Жывапіс. Акварэль» з цыкла «Класіка беларускага мастацтва».

✔ У пачатку лютага ў Гомелі адбылося адкрыццё мастацкай галерэі народнага мастака Беларусі Гаўрылы Вашчанкі. Першы паверх будынка адведзены пад часовыя экспазіцыі, а другі — творам мастака і ягоных паплечнікаў, работам з сямейнай калекцыі — усяго іх каля двухсот.

✔ У Нацыянальным мастацкім музеі прайшла выстаўка твораў народнага мастака Беларусі Георгія Паплаўскага і мастачкі Наталлі Паплаўскай.

✔ Экспазіцыя засведчыла, на думку мастацтвазнаўцы, «гармонію няўстойлівага і крохкага свету, дзе надзея суседнічае з сумам, радасць — з настальгіяй па страчаных ілюзіях, а сучасная віртуознасць пэндзля — з беражлівым звяртаннем да фундаментальных асноў класікі». Гэта пра выстаўку твораў мастака Аляксандра Ксяндзова ў сталічнай галерэі «Мастацтва».

✔ У Мінскім абласным Цэнтры народнай творчасці прайшла персанальная выстаўка твораў кіраўніка Маладзечанскай народнай студыі выяўленчага мастацтва Анатоля Акуліка. Ён паказаў 35 работ — пейзажы, нацюрморты, графічныя аркушы, выкананыя гуашшу і тушшу.

✔ Наведвальнікі Магілёўскага абласнога краязнаўчага музея мелі унікальную магчымасць пазнаёміцца з копіямі 56 класічных французскіх габеленаў, выкананых майстрамі парыжскай фабрыкі, якой больш за трыста гадоў.

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Valiantsina Charniak. **"A Phenomenon in Choral Art"** (p. 2).

"The colourful costumes, the brilliant dancing technique and mastery of the dance group, the orchestra's highly professional performance combined with the expressive and harmonious singing of the choristers produce an impression of a true folk art festival." This is the end of the publication dedicated to the 50th anniversary of the Henadz Tsytovich State Academic Folk Choir.

Tattsiana Fiodarava. **"Prizes For the Most Talented"** (p. 4).

For the fifth time ballet prizes were awarded, which had been established by the well known Philip Morris Company. This year, the prizes were awarded to Volha Haiko, a dancer of the Belarusian Ballet, and Yury Trayan, People's Artist of Belarus, a veteran of the ballet scene.

Uladzimir Maltsaw. **"The World Is Driven By Play..."** (p. 6).

Lovers of the fine arts and the theatre are well familiar with Alesia and Hanna Sidarava, Vitsiebsk artists from the Lialka (Puppet) Belarusian Theatre.

Mikhas Tsybulski. **"The 'Zamak' Exhibition. A Conceptual Paraphrase"** (p.11).

During the past year in Vitsiebsk and Minsk, the Vitsiebsk artists Andrey Dukhownikaw, Aleg Zakharevich, Siarhey Sotnikaw and Vasil Sarokin showed two versions of their project — the Zamak exhibition. Both were warmly received and enjoyed real success.

Dzmitry Padbiarezski. **"Can Muses Be Governed?"** (p. 14).

What caused reflections on the contacts between the organizers of the country's festival life and the officials who supervise the sphere of art was two traditional musical festivals — "The Golden Hit" in Mahiliow and "The Guitar's Renaissance" in Homel.

"Nina Lamanovich: 'Opera Art Is the Most Elevated Theatrical Genre...' " (p. 18).

Last year the National Opera celebrated two anniversaries of one person — the 50th birthday anniversary and the 25th anniversary of creative life of Nina Lamanovich, the Theatre's chief chorus leader. She is talking about herself, her life and her colleagues in an interview prepared by Natallia Kardash.

Natallia Latushka. **"When Pupils 'Conquer' America..."** (p. 23).

Last May and June, the American Fort Worth (Texas) saw another International Van Cliburn Competition. For the first time a Belarusian took part in this artistic contest — Yury Blinow, a graduate of the Belarusian Academy of Music. Talking about the competition and her pupil is Liudmila Shalamientsava, a teacher of the Academy.

Liudmila Hramyka. **"The Cubic Metres of the Evocative Field"** (p. 25).

The latest premiere of the Lialka (Puppet) Belarusian Theatre is the fairy comedy by S. Prokofyev and G. Sapgir *Puss in Boots*. It is discussed in the publication.

Uladzimir Hramovich. **"Escape Into Guest-Tour Fantasy, or What Roles Are Made Of"** (p. 26).

Uladzimir Hramovich, Honoured Artist of Belarus, head of the literary department of the Belarusian State Puppet Theatre, shares his observations about the theatre, life in Belarus and its people.

Natallia Stsiazhko. **"The Genres and the Style of Telefilm"** (p. 29).

The Telefilm artistic association of the National State TeleRadioCompany has existed since 1964. Over this period, about 700 feature and documentary films have been created in various genres — portraits, concerts, performances, etc.

Yefrasinnia Bondarava. **"Painting With the Film Camera"** (p. 32).

A talk about the cameraman Anatol Zabalotski, whose creative life began more than forty years ago at Belarusfilm Studios.

Rudolf Arnheim Jr. **"On the Nature of Photography"** (p. 35).

An essay under this title was first published in 1974. We offer a slightly abridged translation of this work.

Yawhen Shuneika. **"Lively Prints"** (p. 40).

Among the various kinds of ornamentation of Belarusian national textiles, printing has been studied least of all. We present an attempt at expanding our knowledge of one of the brightest and most developed kinds of the Belarusian decorative and applied arts of the end of the 19th — beginning of the 20th century.

Ala Shamruk. **"Unearthly Attraction"** (p. 44).

Time longing for its own emancipation on the way to transforming into eternity; life breaking its links with earthly roots and becoming a particle of timeless existence; sparkles of memory, thoughts and feelings taken as the only valuable things from reality to an unearthly and elevated world... Such is, according to the author of the publication, the circle of subjects in the works of the painter Siarhey Kirushchanka and the sculptor Tamara Sakalova, which were displayed at the exhibition "Temptation with Space".

Mikhas Miroshnikaw. **"A Different Life in a Foreign Country"** (p. 48).

In 1991 the Belarusian artist Liudmila Kalmayeva went to Holland for permanent residence. What has she done over these years?

"Discography" (p. 50).

Reviews of new home-made records.

* * *

The issue carries the artistic life news of Belarus for the past months and pages of the artistic calendar for April.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Рэгістрацыйнае пасведчанне № 734.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 05.07.2002.
Фармат 60x90 1/8.
Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 7,00.
Ул.-выд.арк. 8,68.
Тыраж 790
Зак. 383.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку».
220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 53.)

✔ Другую палову лютага ў сталічнай галерэі мастацтва экспанаваліся творы жывапісу Людмілы Шчамялёвай і работ Ігара Рымашэўскага, створаных у арыгінальнай тэхніцы роспісу рам для люстэркаў.

✔ У выставачнай зале Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка прайшла сумесная выстаўка твораў беларускіх, нямецкіх і польскіх мастакоў-графікаў пад назваю «Вокны аднаго горада» (аўтар праекта М.Баразна).

Наталля Каржыцкая.

✔ Да 25 лютага ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі экспанаваліся творы Леаніда Панамарэнкі. Экспазіцыя, у якую ўвайшло каля ста работ (кераміка, графіка, роспіс па керамічнай плітцы), прысвячалася 65-годдзю з дня нараджэння мастака.

✔ «Вільня: сілуэты колераў» — так назваў экспазіцыю сваіх твораў жывапісу мастак Сяргей Поклад, які цяпер жыве ў Вільнюсе. У ягоных работах спецыялісты адзначаюць незвычайную музыкальнасць.

Прэм'еры

✔ Тэатр-студыя кінаакцёра запрасіў на чарговую прэм'еру. Гэта — «Пігмаліён» па п'есе Бернарда Шоу. Пастаноўку разам з рэжысёрам Аляксандрам Яфрэмавым ажыццявілі мастакі Леанід Пруднікаў, Аляксей Кузняцоў (ЗША) і Ніна Гурло, кампазітар Алег Елісеенкаў. У спектаклі заняты акцёры В.Арланава, В.Рыбчынскі, А.Цімошкін, А.Гур'еў, А.Цярпіцкі, Л.Румянцава, С.Сухавей, А.Кашпераў, Т.Мужэнка, І.Нарбекава, П.Юрчанкоў-малодшы і інш.

Народная творчасць

✔ Да 1 лютага ў Мінскім Палацы дзяцей і моладзі доўжылася V Гарадская выстаўка дэкаратыўна-прыкладнога і выяўленчага мастацтва «Калядныя фантазіі», у якой бралі ўдзел больш за пяцьсот юных аўтараў з агульнаадукацыйных і мастацкіх школ горада і творчых калектываў палаца.

✔ У Грамадска-культурным цэнтры Брэста прайшла выстаўка твораў мастака-інваліда з вёскі Магільцы Івацэвіцкага раёна Анатоля Галушкі, які летась быў адзначаны Дыпломам І ступені за ўдзел у конкурсе «Горад майстроў» у рамках Х Міжнароднага фестывалю «Славянскі базар у Віцебску».

✔ У мастацкай галерэі «Славутыя майстры», што ў Траецкім прадмесці беларускай сталіцы, прайшла персанальная выстаўка мастацкіх вырабаў са скуры гродзенскага майстра Анатолія Зельберга.

✔ У Мінскім абласным Цэнтры народнай творчасці ў канцы лютага адкрылася экспазіцыя работ навучэнцаў дзіцячай мастацкай школы з Жодзіна пад назваю «Подых казкі».

✔ У Гомельскім абласным Цэнтры народнай творчасці прайшла выстаўка твораў Аляксандра Гайлевіча, аснову якой склалі жывапісныя пейзажы.

✔ Першы персанальны праект «Усё маё будзе тваім» прапанаваў у Музеі сучаснага мастацтва (Мінск) Андрэй Вацура. Выпускнік Мінскага радыётэхнічнага інстытута, па словах спецыялістаў, ад манахромных і стрыманых па каларыстычнай гаме палотнаў паступова пераходзіць да работ калажнага плана. Апошнія ягоныя творы напоўнены знакамі і сімваламі.

Старонкі календара: красавік 2002

7
75 гадоў з дня нараджэння **Валерыя Паўлавіча Міронава**, беларускага артыста балета і педагога, народнага артыста Беларусі.

9
70 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Андрэевіча Бойкі** (1932–1996), беларускага журналіста, мастацтвазнаўцы, мастака-графіка,
60 гадоў з дня нараджэння **Тамары Іванаўны Паўлючык**, беларускага мастака-жывапісца.

10
95 гадоў з дня нараджэння **Іосіфа Антонавіча Матусевіча** (1907–1985), акцёра, народнага артыста Беларусі,
80 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Андрэевіча Лагуна**, беларускага мастака-жывапісца.

11
60 гадоў з дня нараджэння **Пятра Пятровіча Шарыны**, беларускага мастака-жывапісца.

12
50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Аляксеевіча Палуэктава**, беларускага кампазітара.

16
170 гадоў з дня нараджэння **Альфрэда Ісідара Ромера** (1832–1897), мастака, мастацтвазнаўцы, творчасць якога звязана з Беларуссю і Літвой,
50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Пятровіча Савіча**, беларускага мастака-графіка, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

17
85 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Фёдаравіча Бражніка** (1917–1992), беларускага спевака, народнага артыста Беларусі.

19
75 гадоў таму быў арганізаваны **Дзяржаўны акадэмічны сімфанічны аркестр Беларусі.**

20
50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Аляксандравіча Грушэўскага**, беларускага кампазітара.

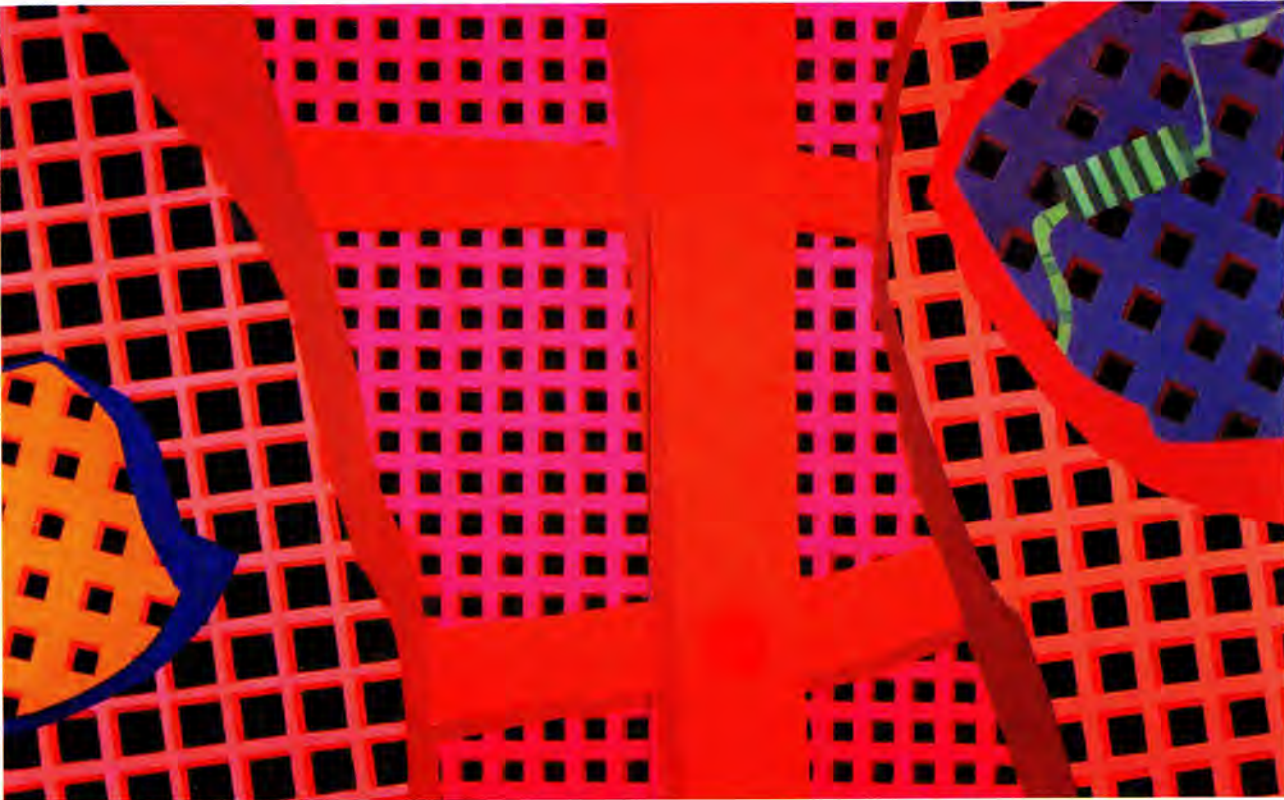
21
50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Іванавіча Слабодчыкава**, беларускага скульптара.

23
70 гадоў таму быў створаны **Беларускі саюз кампазітараў.**

25
100 гадоў з дня нараджэння **Васіля Віктаравіча Воінкава** (1902–1986), акцёра, заслужанага артыста Беларусі,
65 гадоў з дня адкрыцця **Беларускай дзяржаўнай філармоніі.**

29
50 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Іванавіча Ціханава**, беларускага мастака-жывапісца.

30
80 гадоў з дня нараджэння **Вітольда Феліксавіча Грачынскага** (1922–1993), акцёра, заслужанага артыста Беларусі.



Сяргей Кірушчанка. Гарадскі матылёк. Алей, 2001. 200x320.

Індэкс 74958

3–4'2002



МАСТАЦТВА



Людміла Кальмаева. Чырвоны шторм. Алей, 1997.

ISSN 0208–2551. Мастацтва. 2002. № 3–4. 1–56.